كلمة أولى

تعمدنا أن يكون ملف هذا العدد هو " أصوات شعرية نسائية جديدة من زمن التحوّل " وذلك لسببين على الأقل: الأول هو ماغدت تتمتع به المرأة التونسية من مكانة مرموقة في عهد سيادة الرئيس زين العابدين بن علي، بصورة حققت لها مساواة كاملة وأفسحت لها كل مجالات المشاركة والعطاء بندّية مع رفيق دربها الرجل، للنهوض بمجتمعنا وبلادنا، وتحقيق الازدهار والنماء على الأصعدة كافة، وهذا أمر عزّ نظيره في كل البلدان العربية والاسلامية، ويشكّل مأثرة ومفخرة تونسية يحقّ لكل مواطن أن يتباهى بها لدى الأمم والشعوب. وليس أدل على ذلك من ارتقاء المرأة التونسية الى مصاف الابداع. ويقينا إن النماذج الشعرية التي يضمّها هذا الملف فيها قصائد كبيرة منذورة للخلود، ولا يمكن لأي ساحة ثقافية أن تنتج هذا الكم الممتاز من الشاعرات خصوصا في خلال سنوات مباركات من عمر التحول الحضاري، لو لم تتمتع بلادنا بدعم موصول للثقافة رفع عنها الاغلال وأشاع فيها أسباب الحرية حتى ينشط الخلق والابتكار. حقا إننا ازاء طفرة ادبية تشكل نقلة نوعية في عطاء المرأة وفي انتاج الفعل الثقافي، بدأنا نجني ثماره الطيبة ونلمس نتائجه الخارقة.

طبعا لقد اقتصرنا في هذا الملف على بعض الأصوات النسائية الجديدة التي دخلت الساحة الثقافية وبدأت تعلن عن نفسها وتنشر انتاجها خلال السنوات الاثنتي عشر المنقضية، ومن بين تلك الاصوات أسماء اثبتت جدارة عالية وحازت على مكانة هامة في المدونة الشعرية لا التونسية فقط بل العربية أيضا، علما وأن تاريخ الابداع النسائي في تونس مترابط الحلقات، ولقد كانت لنا رائدات في الشعر مثل زبيدة بشير وفضيلة الشابي وجميلة الماجري (وربما غيرهن!) لكن ما يتحقق الآن من حيث الكم والنوع هو أمر لا مثيل له مقارنة بماضي تونس أو مقارنة بغيرنا من البلدان التي تشبهنا.

اننا نضع بين يدي القارئ ما جادت به قريحة نساء تونس الشابات، ليلمس بنفسه ذلك التنوع الخصب، وذلك العمق، وتلك الآفاق الرحبة التي يتحرك فيها النص الشعري النسائي التونسي، وإننا لنعلم أن الابداع لا هوية جنسية له، ولكن رغم ذلك فإن ظاهرة الكتابة الأدبية النسائية تظل تؤشر على نوعية المجتمع، ولما يتيحه من رحابة تنبذ الاقصاء والتمييز الجنسي وقهر بعض الفئات أو الشرائح والتضييق عليها. حينما يكون لنا شاعرات عديدات بهذا المستوى الممتاز فذلك أيضا دليل على نوعية السلطة السياسية في تونس ونوعية النشاط الثقافي ونوعية التعليم ونوعية التشريع ونوعية الذهنية العامة السائدة في البلاد. ان المسألة تفيض بالدلالات كما هو واضح، وذلك ما تسعى مجلة «الحياة الثقافية» لإبرازه والإشادة به. ولنا في أعداد لاحقة تناولات نقدية للمساهمات المنشورة في هذا الملف حتى نرسخ المشاركة النسائية ونغربل ما يعلق بها من زوائد.



أما السبب الثاني لنشرنا هذا الملف فهو رغبة وزارة الثقافة عن طريق مجلتها في تحية المرأة التونسية عامة بمناسبة عيدها الذي احتفلت به يوم 8 مارس الفائت، وهي تحية شاءتها الوزارة من خلال ابراز نخبة نادرة من المبدعات نعتز بها ونتمنى لها مزيدا من التألق في سماء الابداع، خصوصا وأن عهد التحول لا يدخر جهدا لدعم المبدعين والمبدعات، وهوما فتئ، في كل حين، يقدم رعايته الكاملة لهم ولهن.

أخيرا فلنستمع جيّدا الى تلك الأصوات الشعرية النسائية الجديدة من زمن التحول لندرك حقيقة ما جاء في هذه الكلمة، علما أن الكثير من تلك الأصوات كان انطلاقها من هذا المنبر، من مجلة «الحياة الثقافية»، وهي شديدة الاعتزاز بذلك.

رواية «نهاية رجل شجاع» ومكوّنات الخطاب السّردي

المختار بن علي*

تأتي رواية «نهاية رجل شجاع» التي صدرت في طبعتها الأولى سنة 1989 - بعد رحلة طويلة في الكتابة الروائية - علامة مميزة في المسار الروائي لـ«حنّا مينه». فقد استطاعت هذه الرواية أن تجمع - إلى حدّ ما - أكثر مزايا رواياته الأخرى، وتتجنّب - في الوقت ذاته - أغلب عيوبها.

في كتابه «هواجس في التّجربة الروائيّة» يقول «حنّا مينه»: «عام 1943 وربما 1944 لا أذكر على الضّبط، عاشت مدينة اللاذقية شهورا من الخوف، أناخه عليها رقيب في الشرطة يدعى أبو حمدو، كان قاسيا، ظالما، بطّاشا، ذا قوة بدنية خارقة، وقلب لا يهاب، لم يسلم من يده ولسانه إلاّ الزعماء في المدينة هؤلاء الذين فرحوا به واتّخذوه صنيعة لهم، يؤدّبون به من تمرّد أو عصى أوامرهم... شاب من شباب اللاّذقية تصدّى لأبي حمدو، طارده حتّى التقى به، وباسم المدينة أدّبه، وكفّ أذاه عنها فأصبح أسطورة بفعلته هذه. لقد عرفت هذا الشاب وصادقته وأحببته، إنّه مريض بالسكّر الآن، مقطوع الرّجل ومهدّد بقطع الرّجل الثّانية، وفقير يعيش على الإحسانات وقد صادفته يقتعد الرّصيف، ويتأمّل الدنيا الملعونة من حوله... قضيت عطلتي كلّها معه. لم أسأله إلاّ في اليوم الأخير وكان سؤالي محدّدا : كيف تجاسرت وتحدّيت أبا حمدو؟ وكان جوابه طويلا، طريفا، موضوعيّا تحدّث فيه عن حياته كلّها، لا عن واقعة أبي حمدو فقط، وكنت أستمع إليه وكأنني أستمع إلى قصّة اللاذقية قبل أربعين عاما...» (1).

إذا عدنا إلى رواية «نهاية رجل شجاع» فسوف يتّضح جليّا أنّ قصّة هذا الشاب قد كوّنت ما يسميه «بلينسكي» «الباعث الإبداعي». فهي الفكرة العامّة التي استطاع «حنّا مينه» أن ينسج منها عملا فنّيا مميّزا، ويحوّلها إلى عالم خاص، له شخصياته وأحداثه ومواقفه.... إنّ إقدام «حنّا مينه» على إعادة تشكيل هذه الحياة، وتقديمها في عمل فني هو أمر مشروع، لكنه يخلق إشكالات عديدة، قد يكون أهمّها مسألة العلاقة بين الخطاب الرّوائي والعودة إلى التّاريخ، ومدى حدود الواقعيّة التي ترتسم

* أستاذ بجامعة عمر المختار- البيضاء- ليبيا.

فيها أبعاد الرّواية الفنيّة والمضمونيّة. وإن كنّا نؤمن بأنّ أحداث الرّواية مهما تشابهت مع أحداث الواقع، فإنّها تبقى عالما مميّزا، لأن المتخيّل الرّوائي ليس تسجيلا إدراكيّا صرفا للواقع، وإنّما تتضافر أساليب وتقنيات كثيرة تصوغ بنيته، وترسم تميّزه عن بقية أنواع السّرد.

إنّ العودة إلى زمن الحرب العالميّة الثّانية، أو إلى التّاريخ عامة يجب أن تقوم أساسا على تطوير السّمات الايجابيّة، والمواقف الثوريّة، بمعنى أنّ التّعامل من مثل هذا الواقع ليس تعاملا مع واقع ثابت ارتسمت حدوده في زمن مضى، بل يجب على الكاتب أن يتعاطى معه في آفاق ما سيكون، وإن كانت إمكانيّة استجابة المرحلة التاريخيّة لقدرة الفعل الإنساني - في هذا الإطار- تطوّق فعاليات الشخصيّة الرّوائية، وتجعل إمكانية نموّها محكومة بالأطر الزمنيّة.

وإذا كان «حنّا مينه» يرى أنّ الشخصيّة الروّائية لها وجود ذاتي، ووجود موضوعي (2)، أي وجود خيالي ووجود واقعي، فإنّ الوجود الخيالي للشخصيّة الروائية في مثل رواية «نهاية رجل شجاع» يظلّ محدّدا في إطار الزّمن التاريخي الذي عاشت فيه الشخصيّة في الواقع الموضوعي، وإلاّ فإنّه سوف يكشف عن تدخّل النّوايا الواعيّة للكاتب، وهو ما أفصح عنه عدد من رواياته.

إنّ الرّواية تعدّ من أكثر الأنواع الأدبيّة «التي تبرز حياة الإنسان في تفاعلها مع الظروف الحياتيّة للعصر وتصوير الحقبة الزمنيّة للشخصيّة هو من أهمّ الأهداف التي يضعها الرّوائي نصب عينيه» (3)، وهو ما يستدعي -بالضّرورة- إدراك الواقع الموضوعي إدراكا واعيا، ومن ثمّ تجاوزه من خلال الصّياغة الفنيّة للوعي الممكن ضمن نسيج يجمع في الرّواية بين الواقع والمتخيّل، ليخلق عالما جديدا مغايرا لما هو قائم.

ويبدو أنّ «حنّا مينه» قد استطاع في روايته «نهاية رجل شجاع» أن يؤسّس واقعا جديدا يحقّق درجة عالية من التّجاوز، فالرواية تعيد بناء الواقع الموضوعي بناء فنيا يفارق الحقيقة التاريخية، ويمنح أحداثها تميّزا فنيّا وجماليّا، وهذه المفارقة التي حقّقها الكاتب عن الحكاية الأصل حوّلت الواقع الموضوعي والحقيقة التّاريخيّة إلى عالم جديد يجسّد رؤيته، ويتأسّس وفق منظوره. ويتجلّى ذلك في تغيير الأحداث، ومنحها أبعادا اجتماعيّة وإنسانيّة أشمل تتجاوز الإطار الضيّق الذي رسم حدود الواقعة الحقيقيّة. لذلك فإنّ العودة إلى الماضي في رواية «نهاية رجل شجاع» هي إعادة تشكيل للعالم والرّغبات، وتجسيد للوعي الممكن الذي يمنح الرّواية بعدها المستقبلي. ومن هنا، تتعدّى الرّواية -في عودتها إلى الماضي- مجرّد الرّصد التّاريخي، لتتفتّح، وتنمو نحو آفاق مستقبليّة تمنحها أبعادا ودلالات جديدة مغايرة، ويصبح الواقع التّاريخي في سكونيّته ناميا ومتحركا، وهو ما يحقّق للعمل قيمته الفنّية.

وإذا كانت الرّواية -كما يقول «رولان بارت» -«تصنع من الحياة مصيرا، ومن الذكرى فعلا مفيدا، ومن الديمومة زمنا موجّها ودالاّ» (4)، فإنّ «حنّا مينه» قد استطاع أن يحوّل حياة ذلك الشّاب إلى عمل روائي متكامل إلى حدّ ما متجاوزا - في عرضه لحياته - الكتابة السيريّة من خلال التّزاوج بين المشهد الدّاخلي والخارجي تزاوجا حميما، أضفى على بنية الرواية أبعدها عمّا تردّى فيه عدد من رواياته.

إنّ شخصية «مفيد الوحش» التي يدور عنها السّرد في رواية «نهاية رجل شجاع» لم تكن الشخصيّة الوحيدة التي تعرف إليها الكاتب في الواقع الموضوعي، ثمّ حوّلها إلى عالم الرّواية.

ولذلك يمكن القول إنّ هذ الشخصيّة تأتي دليلا

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

واضحا على أنّ التجربة الذاتيّة هي إحدى المرجعيّات الأساسيّة التي كوّنت الخطاب الرّوائي عند «حنّا مينه».

1 - السّارد

أشار «تودوروف» - في إطار تحديده لسمات العمل الرّوائي - إلى سمتين أساسيتين : الحكاية والخطاب، ولابد لفهم وحدة العمل من فصلهما عن بعض (5). وحسب هذا البحث أن يتوجه إلى البنية الفنيّة لدراسة مكوّنات الخطاب.

إنّ تحديد الشّكل التعبيري الذي تتخذه الرّواية، والحديث عن العلاقة التي تربط السّارد بالشخصيّات والأحداث من جهة، وبين القارئ والكاتب من جهة أخرى، وما يثيره كلّ ذلك من قضايا تتصّل بالبنية السّرديّة، لا يكشف عن قوانين الرّؤية الفنيّة في الرّواية فحسب، وإنّما يتجاوزها إلى فهم الرؤية التي تنهض بها الرواية من خلال التلاحم العضوي بين الشكل والمحتوى.

لذلك فإنّ البنية الفنيّة ليست مجموعة من التقنيات والأساليب الشّكليّة، وإنما هي محصلة رؤيويّة تكشف عن موقف الكاتب تجاه الإنسان والكون والواقع.

لقد تعددت النّظريّات التي حاولت تحديد العلاقة بين السّارد والعالم الرّوائي المتخيّل. وإذا كان الإنسان يمتلك حريّة تامّة في أن يقول ما يشاء، وبالطريقة التي يرتئيها، فإنّ قوله له لا يمكن أن يخرج عن «رؤية»، أو «وجهة نظر» تكشف عن العلاقة بينهما. وهي علاقة تتجسّد في الخطاب الرّوائي في الوضعيّة التي يحتلّها السّارد، وتحدّد ارتباطه بالأحداث التي يرويها. وقد أكّد «جيرار جينيت» على أنّ اختيار الرّؤية السّرديّة «ليس قائما بين شكلين نحويّين، بل بين موقفين سرديين : أن يحكي الحكاية من خلال شخصيّة [من شخصيّاتها]، أو من خلال سارد غريب عن هذه الحكاية» (6).

فالرّواية حين ترصد العالم الخارجي من خلال عيني الشخصيّة السّاردة وحركتها، تجعل الرّصد الذي تقدّمه ينفصل عن الموضوعيّة التي يتمظهر فيها الرّاوي الغائب، فيغدو موقف السّارد ممّا يصف أو يروي أمرا بيّنا، وله تأثيره الواضح من خلال التّركيز على بعض الجوانب، أو من خلال فهم الواقع المرصود في الرّواية.

وعلى ذلك، فإنّ المنظور السّردي الذي يتحكّم في نسق الرّؤية السّرديّة في رواية «نهاية رجل شجاع» يندرج وفق النّمط السّردي الأوّل، فـ«مفيد الوحش» الشخصيّة المحوريّة في الرّواية، يقوم بوظيفة السّرد في الوقت الذي يحضر فيه -في مستوى الفعل- بوصفه إحدى الشخصيّات الأساسيّة *.

فهو يطالعنا منذ الصّفحة الأولى بوصفه ساردا ملتحما بالحكاية (Narrateur homodiégetique) (7).

وهذا التّماهي بالمروي يفصح عنه السّرد بضمير المتكلّم :«في أحد أيام الصيف، وكان عمري إثنى عشر عاما، قطعت بسكين حادّة كنت أحملها دائما،

ذنب حمار أحد الجيران في ضيعتي «الخراب» انتقاما من صاحبه الذي شكاني إلى والدي، بسبب ما كنت أقوم به، مع عصبة فاسدة من أولاد القرى المجاورة، من اعتداء على أملاك الناس، وسرقتها، وإتلافها أحيانا» (ص: 7)**.

إنّه راو (أنا - سارد)، وفي الوقت ذاته (أنا - مسرود) (8)، فـ «مفيد الوحش» في الرّواية يشغل وظيفتين في آن واحد، فهو راو يقوم بالسّرد ووظائفه المختلفة من جهة، ومشارك في الأحداث، من جهة أخرى. أي أنّه جزء داخلي في القصّة التي يرويها. بل يتجلى في الرواية ما يسميه «جيرار جينيت» «التّركيز الحرفي»(focalisation interne) على الرّواية، حيث يتحوّل تسليط الضوء على الرّاوي في الخطاب الرّوائي إلى تركيز على البطل نفسه (9).

وإذا كان السرد غالبا ما يعتمد ضمير الغائب أو المتكلّم فإنّ «ما ينقل إلينا بصيغة الغائب هو غير ما يمكن أن يقال لنا بصيغة المتكلّم، خاصّة أنّ وضعنا كقراء يتبدّل تماما بالنسبة لما يقال» (10). ويبدو واضحا أنّ إدراك العالم الذي يقدّم بوساطة وعي الشخصيّة السّاردة- كما هو الشّأن في رواية «نهاية رجل شجاع»- يغدو متأثّرا بنفسيّة الذّات المدركة، فالرّواية حين ترصد العالم الخارجي من خلال عيني الشخصيّة السّاردة وحركتها، تجعل الرّصد الذي تقدّمه ينفصل عن الموضوعيّة التي يتمظهر فيها الرّاوي الغائب، فيغدو موقف السّارد ممّا يصف أو يروي أمرا بيّنا، وله تأثيره الواضح من خلال التّركيز على بعض الجوانب، أو من خلال فهم الواقع المرصود في الرّواية.

إنّ ضمير الغائب «هو» في محافظته على الفصل بين الرّاوي ومرويّه يتركنا خارج السّرد، ولا يعني ذلك -بحال من الأحوال- أنّ السّارد يقوم بالسّرد الوظيفة البدهيّة التي أوجدته أساسا فحسب، لأنّه مهما كانت نوعيّة استقلاليته عن الأحداث، فإنّه لا يكتفي برواياتها فحسب، وإنّما يضمّن السّرد رؤيته الفنيّة والإيديولوجية. أمّا ضمير المتكلّم «أنا» فإنّه ينقلنا إلى داخل الشّخصيّة الرّوائية محقّقا درجة عالية من التّماهي بالنّص. ويبدو أنّ هذا الاستخدام هو الأسلوب الأكثر قدرة على الإفصاح عن الجانب الخفي من السّلوك، الكشف عن العالم الدّاخلي للشخصيّة، حيث يتيح إمكانيّة معرفة ذات الشخصيّة وحياتها الرّوحيّة، من خلال تحليل الأحاسيس والنوايا والأفعال، وأضاءة الجوانب المعتمة، وما يعتريها من حالات توتر في مواجهة العالم الخارجي.

وقد استطاع «حنّا مينه» أن يكشف عن الأعماق الخفيّة لتكوين شخصيّة «مفيد الوحش»، وتمكّن -من خلال استخدامه لضمير المتكلّم- من حمل القارئ على أن يرى أدقّ تلوينات التّكوين الدّاخلي، ويتلمّس أبعد أعماقها، ويكشف العلاقة بين ذلك العالم والعالم الخارجي الذي حكم وجودها.

تدخل هذه الإمكانية ضمن الإغراء الكبير الذي تقدّمه الرّواية في انتهاكها لضمائر أخرى، إغراء يقوم على «جاذبيّة الحكاية» والرّصد النفسي والاجتماعي والجمالي فـ«رغم الحياة التي عشناها، فإنّنا جميعا في غاية الفقر، بيد أنّنا نعتقد بأننا إذ «نلج» في ضمير جارنا في ضمير المتخيّل لأحد أبطال الرّواية نجد عونا وكشفا» (11)، ويبدو أنّ ضمير المتكلّم يمنح رؤية داخليّة بإمكانها أن تستشف ما يضطرب في الذهن، وما يطمح إليه الوجدان من خلال تغلغلها في ثنايا العالم الدّاخلي للشخصيّة الرّوائيّة، وكشف علاقتها المعقّدة بالواقع الخارجي.

وتختلف علاقة الرّاوي بمرويّه تبعا لاختلاف الضمير المستخدم في الرّواية، ففي الوقت الذي يقوم فيه الرّاوي الغائب بدور عاكس الأحداث أو ناقلها، فإنّ الرّاوي المتكلّم يقوم بدور صانعها. لذلك لا يتموضع وراء الأحداث، وإنّما يقف معها ممّا يجعل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القصّ بلسان المتكلّم أكثر طواعية وإنسيابا من استخدام ضمير الغائب.

وإذا كنّا نتابع السّرد من خلال عيني الرّواي باستخدامه ضمير المتكلّم، فإنّ ذلك يجب ألاّ يلتبس بالكاتب فـ«أنا» السّارد ليست «أنا» الكاتب بالضّرورة، حقّا إنّ السّارد -مهما كانت الوضعيّة التي يحتلّها في الخطاب الرّوائي- منتدب من طرف الكاتب، يستعمل وجهة نظره في صياغة البنية السّرديّة، وينطق باسمه في تحديد إيديولوجيا النّص، لكنّ ذلك يبقى مقيّدا في إطار القوانين السّرديّة التي تحكم بنية الرّواية، لأن استخدام ضمير المتكلّم هو ثمرة اختمار جمالي واع أكثر من كونه علامة على بوح الكاتب أو اعترافه. فهو وسيلة تهدف إلى «إدخال القارىء مباشرة في الحياة الدّاخلية للشخصيّة بدون أيّ تدخّل من جانب الكاتب عن طريق الشّرح أو التعليق... والتعبير عن أخصّ الأفكار التي تكمن في أقرب موضع من اللاّشعور» (12).

وإذا كان «حنّا مينه» قد استطاع -إلى حدّ ما- أن ينجح في ذلك، فإنّ الاهتمام بالجوانب النّفسيّة لشخصيّة «مفيد الوحش» يعطي انطباعا واضحا بأنّ الكاتب يتقمّص -في بعض الأحيان- دور هذه الشخصيّة متجاوزا -بذلك- حياد التّعامل بينه وبين السّارد، فتغيب المسافة الجمالية بينهما. ويمكن الكشف عن ذلك من خلال تتبّع اللّوحات الوصفيّة لنفسيّة البطل التي تستغرق مساحة سرديّة واسعة في الرواية.

إن استخدام ضمير المتكلّم في السّرد الرّوائي يدخل في النّمط الثّاني لتقسيم «توماشفسكي»، وهو ما يسميه «السّرد الذّاتي» (13). ومن المعروف أنّ هذا السّرد يتمثّل أساسا في إقصاء دور «الرّاوي الكلّي المعرفة»، ومعنى ذلك، أنّ الرّاوي لا يمكنه إلاّ أن «يقصّ ما يعرفه عن نفسه، وما يعرفه عنها فقط» (14). لكنّ هذ الحدود الضيّقة التي ينحصر فيها الرّاوي يمكن تجاوزها من خلال الإمكانات التي يتفتّح عليها هذا المستوى السّردي في توظيف الضّمائر المختلفة. وإذا كان التّساوي بين الرّواي والشخصيّة المحوريّة يجعل الخطاب الرّوائي المنقول من خلال وعي الشخصيّة محكوما سلفا برؤيتها، فإنّ إمكانيّة حدوث التعدّدية في ذلك ترتبط بانتقال السّرد من شخصيّة إلى أخرى، أي بإدخال بعض الضمائر المختلفة.

ولو تأمّلنا في البنية السّردية لرواية «نهاية رجل شجاع» لأمكننا التأكيد على أنّ ضمير المتكلّم الذي يتحكّم في زمام الحكي لا يقتصر دوره في السّرد على الحديث عن نفسه فحسب، وإنّما يتحدّث عن الاخرين أيضا. وهو ما يمكنه من توظيف ضمير الغائب «هو» و«هي».

إنّ توظيف ضمير الغائب في هذا النّمط السّردي هو توظيف لإحدى صور«أنا الرّواي» الذي يطلق عليه «تودورف» مصطلح «أنا الرّاوي الغائب»، ويقابلها عند بعض النّقاد «المونولوج الدّاخلي المباشر» (15).

ويظهر هذا الاستخدام في الرّواية عندما ينتقل الرّاوي إلى الحديث عن إحدى الشخصيات المشاركة في الأحداث، أو عندما ينتقل إلى الحديث عن أحداث لا تتعلّق به مباشرة، فيصبح بمثابة الوسيط المحايد الذي ينقل الأحداث دون تدخّل منه، في حدود المعرفة الممكنة. نقرأ في الرّواية قول السّارد :

«كان عبّود، وهو رجل عجوز لا يملك سوى هذا الحمار، يركبه في نزوله إلى بانياس، ويحمل عليه بعض نتاجه من الخضار، فيبيعها ويشتري بثمنها بعض حاجيّاته» (ص : 7).

أو قوله :

«وما أن سمعت أمي كلمة الشّنق، حتى صدّقت، فارتمت على قدمي المختار، وقبّلت ركبتيه متوسلة، متضرّعة، باكية، حتى أشفق الجمع على حالها» (ص : 10).

ويظهر جليّا أنّ السّارد في هذا الاستخدام يقف وراء الأحداث ناقلا عن الشخصيّات الرّوائيّة، لكنّ حضوره الفعلي يمكن أن يتجلّى في تدخّله المباشر، أو غير المباشر في النّص، على نحو قوله :

«كان [عبدوش] يسلك سلوكا معيبا، فقد صار زلة أحد البلطجية، واعتاد على التحشيش والقمار، ومارس كل رذائل السّجن، هذه التي حميتُ نفسي منها» (ص : 80).

وإذا كان استخدام «أنا الرّاوي الغائب» قد يتيح للسّارد إمكانيّة استبطان العالم الدّاخلي لشخصية أخرى من شخصيّات الرّواية، فإنّ السّارد، يلجأ إلى استخدام ضمير المخاطب خاصّة حين يحاور نفسه، أو يناجيها في حوار داخلي، ليكشف عن الرّؤية الدّاخليّة والنوايا الخفيّة. يقول السّارد في نفسه :

-«تشتغل حمالا في الميناء. وماذا في ذلك؟ المهم أن تدخل الميناء، أن تعيشها من الدّاخل، أن تكتشفها، أن تضع قدمك فيها، ويصبح وجودك في المرفأ، وفي المقهى، مشروعا، كأي واحد من المشتغلين فيه، وعندئذ، وأنت تلطي تحت جناح المعلّم رضا، تتحيّن الفرصة، لا لتسرق، ولكن لتثبت أنّك رجل، بل أنت، عند ضرب القنا بالقنا، رجل الرّجال» (ص : 182).

-«قلت في نفسي : الأمور يا مفيد، ليست كما كنت تتوقّع. المعلّم رضا أكرمك في السّجن وبعد السّجن، اعتنى بك، ساعدك في الحدود المحسوبة، ماعدا ذلك فهو معلّم فرقة وأنت حمّال فيها، فكّر في هذا جيّدا، خذه في حسابك، تعلّم كلّ يوم درسا جديدا وتخطّ إذا أردت التقدّم، من هو أمامك...» (ص : 251).

ويمكن أن يتمّ في هذا المنظور السّردي إدخال ضمير المخاطب بوصفه ممثّلا عن القارئ «إليه يوجّه

وإذا تأمّلنا في المعاني التي يولّدها الوصف، فإنّه بالإمكان القول إنّ الوصف يخلق في الرّواية وقفة في سير الأحداث وتتابعها، وينقل المتلقّي إلى دائرة الأحداث من خلال التّحديد المشهدي للإطار الخارجي لها، حيث يساهم في رسم الصّورة العامّة، بل إنّه قد ينقل للقارىء أدقّ التفصيلات محقّقا -بذلك- إيهاما بواقعيّة الأحداث المسرودة.

كلام ضمير المتكلّم» (16). نقرأ في الرّواية قول السّارد يصف لقاءه بـ«عجوز الميناء» :

-«لم يقل تفضّل. لهجته آمرة. حاسمة، وفي عينيه الصّغيرتين، اللاّمعتين نظرة جارحة، ومن هيكله الصّغير، الضئيل، تنقط الهيبة، ومنها تعرفُ أنّه في العمل. وحين يكون في العمل، كما سمعت، يكون على هذه الهيئة، أمّا خارج الميناء، أو بين المعلمين، وحين يؤركل ويتباسط، فإنّ هيئته تكون هيئة رجل بسيط، بسيط إلى حدّ يخدعُك ويُغريك» (ص : 267).

يتبيّن -من خلال ما سبق- أنّ «عمل الضمائر بناء يمكنه أن يتطوّر خلال سرد الرّواية، وأن يتبادل وأن يتسهّل أو يعقّد، وأن يمتدّ أو يتقلّص» (17). لذلك فإنّ استخدام صيغة سرديّة معيّنة في الرّواية لا يعني وجود التقيّد بها تقيّدا تامّا، بل إنّ كلّ صيغة - في حقيقتها- تتفتّح على استخدامات متنوّعة لضمائر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



أخرى متعدّدة. وهذه التعدّدية -بصيغها وعلاماتها المتباينة- هي وسائل فنيّة تتفاعل في التشكيل الجماعلي للخطاب الرّوائي.

إنّ الضمائر التي تكشف عنها البينة السردية في رواية «نهاية رجل شجاع» لاي تمّ استحضارها في وعي الشّخصيّة بوصفها موضوعا لحديثها فحسب، وإنّما تشارك هي الأخرى بوظائف السّرد، وتساهم بدرجات متفاوتة في القصّ حتّى تتكامل الصّورة في ذهن السّارد بأبعادها التي لا يدركها بنفسه. كذلك تمنح العلاقة المرجعيّة التي يعقدها السّارد مع تلك الضمائر الرواية رؤية متعدّدة، من شأنها أن تضيء -في حدود الممكن- الحدث الروائي، وتكسب المروي سمته الواقعيّة، وإن ظلّت شخصيّة السّارد هي التي تؤطّرها، وتحكم سردها.

ولا تفوتنا الإشارة هنا، إلى أنّ الأنماط السّرديّة التي تعامل معها «حنّا مينه» في رواياته -سواء أكان ذلك في استخدامه لضمير المتكلّم، أم لضمير الغائب- تحتوى على ثوابت كلّية لا يكاد يخلو منها خطاب سردي واحد في رواياته، تضافرت مع غيرها من مكوّنات السّرد لتكوّن بنية متماسكة في خطابه الرّوائي تمتثل لقواعد السّرد التقليدي.

2 - جماليات الوصف

إنّ الوصف عنصر أساسي من العناصر الفنّية التي تتضافر في صياغة البنية السّرديّة للرواية، وقد أصبح يشغل حيّزا واسعا في الفنّ الرّوائي، وتعدّدت وظائفه، واغتنت أبعاده. وإذا كان للوصف في الروّاية الواقعية التقليديّة طبيعة تفسيريّة ورمزيّة، فإنّه بقي -في الغالب- منعزلا عن النّسق الرّوائي، والطبيعة النّفسيّة للشخصيّات الروّائية، وتطوّر الأحداث. لكنّه أصبح بعد ذلك، في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التّاسع عشر «يمتلك قانونا أدبيّا، حتى بات عنصرا محوريّا في النّسق الرّوائي، ومحرّكا للنّص، ووسيلة لألغاء بعض القيم الحكميّة كما أصبح للوصف سلطة ومساهمة في معرفة الأفراد، وشخوص الرّواية، معرفة دقيقة تتناوب بين ما هو ظاهري وباطني» (18).

ولعلّ تداخل الوصف مع بقية العناصر في حبك النسيج الرّوائي هو ما قصد إليه «فلوبير» حين قال عن «مدام بوفاري» : «لا يوجد في كتابي وصف منعزل، مجاني، الوصف كلّه يخدم شخصيّاتي، ويؤثر على الأحداث تأثيرا مباشرا أو بعيدا، ولكلّ عنصر معنى أو عدّة معان يمكن تحديدها» (19).

وإذا تأمّلنا في المعاني التي يولّدها الوصف، فإنّه بالإمكان القول إنّ الوصف يخلق في الروّاية وقفة في سير الأحداث وتتابعها، وينقل المتلقي إلى دائرة الأحداث من خلال التّحديد المشهدي للإطار الخارجي لها، حيث يساهم في رسم الصّورة العامّة، بل إنّه قد ينقل للقارىء أدقّ التفصيلات محقّقا -بذلك- إيهاما بواقعيّة الأحداث المسرودة.

وقد تغدو تلك الوقفة فسحة للتأمّل تثير القارىء، وتمنحه متعة فنيّة يخلقها الطابع الجمالي لمفردات الوصف، فضلا عن الدّور الواضح في التّنسيق الأسلوبي الذي يقوم به في البنية السّرديّة. ويمكن أن يتجاوز الوصف في الرّواية دائرة التأمّلات ليتحوّل إلى نشاط فكري كبير، فيتداخل مع السّرد مثلما هي الحال عند «بروستProust» في روايته «بحثا عن الزّمن الضائع» (20).

وقد استطاع الخطاب الرّوائي العربي أن يلاحق -في العقود الأخيرة- التّطوّر النوعي للوصف الذي حققته الروّاية العالمية، فقد تمكّنت الرّواية العربيّة في نماذج كثيرة من أن تكسر التوجّه الكلاسيكي له، وتتجاوز طبيعته التزيينيّة، وانعزاله عن الطبيعة النّفسيّة، وأصبح الوصف -بذلك - مكوّنا أساسيّا له وظائف متنوعة في بناء المتخيّل الرّوائي، والرّؤية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التي ينهض بها. وإذا كان هذا البحث يتساءل -في هذا الإطار- عن حدود الوصف وأبعاده في رواية «نهاية رجل شجاع»، فإنّه بالإمكان تبينه من مستويات عدة.

أ- وصف الشخصيّات

إن روايات «حنّا مينه» في سعيها إلى مقاربة الواقع تجهد جهدا واضحا في رصد أكبر عدد ممكن من الشّخصيّات. وإذا كانت التّسمية أبسط أشكال التّشخيص، فإنّ السّارد يلجأ في الرواية - فضلا عن ذلك - الى استخدام طرق شتّى أهمها الوصف. وهذا الوصف في الرواية قد يتمظهر في نزعة كلاسيكيّة تقتصر على تحديد الشكل الخارجي للشخصيّة الموصوفة فحسب. مثل قول السّارد (21) :

- «كان برهموم مربوع القامة، له وجه زاد عرضه على طوله وامّحت رقبته، كأنّ رأسه مركّب على جسمه مباشرة» (ص:186).

أو وصفه لنفسه :

- «قامة طويلة، متينة، عريضة الكتفين، ورقبة ثخينة، ورأس كبير، فوقه شعر جعدي منتفش لم يسرّح منذ أيام، وعينان عسليتان، واسعتان، وجبهة منبسطة، تحتها أنف ضخم وفكّان ضخمان، وذقن مفلطحة، وصدر ينشق عنه قميص من شيت، لم يعرف الكي، وشعر الصّدر أسود، بخلاف شعر الرّأس الخرنوبي، وساعدان قويان معضلان، وزندان مفتولان، ينتهيان بكفين أصابعهما بحجم قرن الموز، أستطيع بهما أن ألوي الحديد». (ص: 161).

وقد يعمد السّارد في وصفه إلى المزج بين المظهر الخارجي وبعض الدّلالات الاجتماعية والنفسيّة على نحو قوله (22) :

- « في الفاروسي شيئ ما يجذبك إليه. وجهه الأسمر، فمه المدور، جبينه العريض، رجولته، صراحته وكذلك اكتراؤه بنار الميناء» (ص: 168).

- «لم يكن الزلقوط موجودا، لكنّه لم يلبث أن نبق.. إنّه ينسل كأفعى. جسمه جسم أفعى وحتى رأسه مثلث الشكل مثل رأسها، ويلدغ مثل لدغتها ولا يتعفّف عن شيء. نحيل، طويل، على زنده وشم أزرق، وفي عينيه زئبق، وفي عبّه سكين» (ص:151).

كذلك كثيرا ما يجنح السّارد إلى المقابلة في الوصف، كأن يقارن بينه وبين إحدى الشخصيات الأخرى. مثل قوله :

- «كان والدي إبراهيم المغضوب، ويلقّبونه بالمنتوف، رجلا ضخما له هيكل جمل، ورأس جدي الماعز، وله قوّة بغل حقيقي، وعنه ورثت ضخامة القامة وقوّة السّاعد، وما عدا ذلك فأنا افترق عنه في كلّ شيء، في كبر الرأس وقلّة

وإذا كان التّقابل بين الشخصيّات والسّارد في الوصف يمنح الرّواية بعدا واقعيّا من خلال رصده لمظاهر الاختلاف، فإنّ التّناقض الذي تعيشه شخصيّة السّارد بين أقوالها وأفعالها يهدف - هو الآخر - إلى الإقتناع بواقعيتها من خلال الرّبط بين عالمها الدّاخلي والواقع الموضوعي، وإبراز المفارقة بينهما.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصّبر، وعدم الاستقامة، وسخافة العقل» (ص: 17).

أو قوله :

- «عبدوش. . شجاع وذكيّ وصاحب حيلة. كان أكبر منّي وكنت أقوى منه هو يعرف ذلك، لهذا لا يشاكسني. نحن من طينة واحدة، وماضينا واحد، وأنا بحاجة إليه. أنا أقدّره، أحترمه، أحترم شجاعته ووفاءه، لكنّني أكره حيونته أحيانا. .» (ص: 151).

ويبدو - من خلال ما ذكر من شواهد - أنّ الوصف الذي يقدّم من منظور الشّخصيّة السّاردة يرسم - في حدود الوصف الخارجي - الموقف من الشّخوص الرّوائيّة. لذلك فإنّ الوصف لايهدف إلى تحديد الملامح الخارجيّة فحسب، وإنّما يشير - أيضا - إلى أنّ الملامح الموصوفة للشخصيّات تتساوق مع الدّور الذي تقوم به في أحداث الرّواية، ويحدّد علاقتها بالشخصية المحوريّة. ومن ثمّ، فإنّه من الممكن استشراف بعض خطوط رؤية السّارد للعالم المتخيّل الذي يكوّنه السّرد من خلال رسم الشّخصيات.

وإذا كان التّقابل بين الشخصيّات والسّارد في الوصف يمنح الرّواية بعدا واقعيّا من خلال رصده لمظاهر الاختلاف، فإنّ التّناقض الذي تعيشه شخصيّة السّارد بين أقوالها وأفعالها يهدف - هو الآخر - إلى الإقتناع بواقعيتها من خلال الرّبط بين عالمها الدّاخلي والواقع الموضوعي، وإبراز المفارقة بينهما.

إنّ استخدام الحوار الدّاخلي ينقل عفويّة أحاسيس الشّخصيّة المحورية، وردود بأفعالها تجاه تبدّلات الواقع. ومن ثمّ، فإنّ هذه العفويّة تبرز في مظاهر متباينة، أهمّها التّناقض الذي يصبح عنصر وصف وتقييم لها، ويعبّر - في الوقت نفسه - عن المسار التّلقائي لتطوّر أفكارها ومعاناتها.

لكنّ تجسيد هذا التّناقض في الرّواية يخرج - في الغالب - عن دائرة الوصف إلى التّداخل مع السّرد.

كذلك يلجأ السّارد في الأوصاف التي تستحضر - في الغالب - الطبيعة الخلقيّة والنفسيّة للشخوص - إلى إلصاق الصّفات الحيوانيّة (23) وهي صفات لا تمنح ثراء دلاليّا متعدّدا، وإنما تتوقّف أبعادها عند قراءة واحدة فحسب.

ويمكن - من خلال ما سبق - القول إنّ الأساليب التي انتهجها الكاتب في وصف الشخصيّات - مهما تغايرت دلالاتها، وتباينت - ظلّت أقرب إلى التقريريّة التي تجسّد الصّفات بشكل مباشر بعيدا عن أسلوب الايحاء، أو الأنماط التي تقوم على التّوليد، والاشتقاق، والتفكيك اللّغوي.

ب - وصف الأمكنة والأشياء

إنّ وصف العالم الخارجي، وما يحتويه من أشياء وأماكن قد ارتبط في رواية «نهاية رجل شجاع» بنفسيّة الشّخصيّة المحوريّة، وتبدّلاتها الشعوريّة، وتحوّل - بذلك - إلى عالم مغاير لطبيعته الفيزيقيّة، وأصبح دالّة تكشف عن الأعماق الدّاخليّة للشخصيّة، وتضيء جوانبها المعتمة، وتشرح تصرّفاتها الخارجيّة. ويتّضح ذلك في قول السّارد :

- «نهضت عن الصّخرة. وقفت قبالة البحر. الظلمة مثل ثوب الحزن. لماذا يكون الحزن أسود؟ لماذا يلبس الحزين أو الحزينة السّواد؟ أنا لا أحبّ السّواد. أكرهه. أحبّ البياض. تتفتّح له نفسي. . البحر اللّيلة كان أسود. السّواد الإصبع، وسواد النّصائح» (ص: 366/ 367).

وقد يغدو وصف عناصر الطبيعة امتدادا لوصف الحالة النفسيّة التي تعيشها الشخوص الرّوائيّة. فتتحوّل إلى مرآة عاكسة لانفعالات الشخصيّة ومشاعرها. مثل قول السّارد :

- «كان برهوم حزينا، كان متألّما، وكان ألمه داخليّا، عميقا، مترسّبا في القلب، يبدو في عينيه، ويديه، وكلماته في الجوّ القائم، الذي انتشر وغطّى

الباخرة، ومن عليها، ومن فيها وغطّى زرقة البحر ونور الشّمس، هذه التي بدأت كئيبة، حزينة، كأنّما تشاركنا حزننا، وصمتنا وألمنا، وكأنّما قرصها الكبير، المدوّر، المشعّ، ينظر إلينا، وإلى الباخرة، والماعونة، والرّجل المقطوعة. . » (ص : 192).

إنّ السّارد - من خلال وصف أدقّ التفصيلات، يجعلنا نرى الأشياء ونحسّها. وإذا كان وصف الإطار المكاني للأحداث يوهم بواقعيتها، فإنّ وصف الأشياء يمتلك وظيفة دلاليّة تدخل بأبعادها المختلفة في تكوين رؤية النصّ. وقد أشار «ميشال بوتور» إلى ذلك في قوله : «إنّ الأثاث في الرّواية لا يلعب دورا «شعريّا» اقتراحيّا فحسب، بل دورا إيحائيّا، لأنّ هذه الأشياء مرتبطة بوجودنا أكثر ممّا نقرّ ونعترف عادة. إنّ وصف الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه. فهناك أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ ويحسّها إلاّ إذا وضعنا أمام ناظريه الدّيكور وتوابع العمل ولواحقه» (24) يقول السّارد في وصف أثاث بيته:

- «في البيت استلقيت على سريري، سرير عتيق، تآكل ساجه من الصدأ. الفراش مهترئ، أطرافه ممزقة. الوسادة قذرة. الوكر قميء ضيّق، معتّم» (ص203).

ويبدو واضحا أنّ وصف هذه الأشياء يمتلك دلالة رمزيّة تتجلّى أبعادها في الكشف عن مظاهر الفقر والبؤس الاجتماعي الذي يدخل بدوره في تشكيل رؤية الواقع الاجتماعي التي تجسّدها الرّواية. لذلك فإنّ الملاحظة الجديرة بالذّكر هنا، هي أنّ الكاتب استطاع أن يحقّق ابتعادا كبيرا عن الوصف الخارجي المملّ الذي ظهر في رواياته الأولى، وحتّى المشاهد التي تبدو في الرواية موصوفة بحياد هي - في حقيقتها - رؤية داخلية تعكسها الشخصيّة، ممّا أضفى عليها غنى مميّزا جعلها تتجاوز بعدها الأحادي، وحضورها لذاتها.

وإذا كان المكان في الرواية يتجاوز طبيعته المحليّة ليغدو فضاء آخر، وحقلا للتغيّرا ت والتحوّلات التي عاشتها الشخصيّة المحوريّة، فإنّ الوقوف على تلك اللّوحات الوصفيّة، وتتبّعها يصبح وقوفا على الحالة النفسيّة للشخصيّة الساردة، وإدراكها للتبدّلات التي تطرأ عليها، من جهة وتحديدا للوظائف البنائية والجماليّة التي تقوم بها تلك اللّوحات في الرّواية، من جهة أخرى.

يقول السّارد :

- «نمت مع الفجر. استيقظت متأخّرا. شكّلت ابتسامتي في موضعها. لبست نصيحة الطبيب حلقا في أذني اليمنى. لبست نصيحة لبيبة حلقا في أذني اليسرى. مزّقت الغيم بأظافري. فتحت طاقة للنّور في السماء. تظاهرت بعكس ما أؤمن. رضيت أن نسعى بتدبير «أوراق فقر الحال» رضيت بالذلّ. المسافة بين الميناء والسّجن والبيت قصيرة وطويلة. خمسة أعوام دهر. خمسة أوعوام يوم من الدهر. أنا عشت هذا اليوم. كان يوما فظيعا، حياتي كلّها يوم فظيع أعرف نفسي. ماذا أقول الآن؟ ومن يستمع لقولي؟ الدّنيا تبدّلت. الدّنيا سريعة التبدّل. الدّنيا دولاب. أنا دولاب دار، دولاب يدور. . » (ص : 272).

يمكن القول إنّ هذا الوصف كثيرا ما يتداخل مع السّرد ليصبح وحدة متماسكة يصعب معها تبيان الحدّ الفاصل بينهما.

وقد يغدو الوصف تمهيدا لفضاء آخر أوسع، فيتجاوز - بذلك - حدوده الضيّقة، ليرسم نوعا من الشّموليّة التي تخرجه من دائرته المحليّة الضيّقة.

يقول الرّاوي :

- «كان البحر من حولنا بنفسجيّا ساكنا يترنّم بأغنيته الدائمة الحلوة، وقد نام الموج ونامت النوارس ونامت المدينة وبحّارة السفينة، ولم تبق سوى الأضواء البعيدة، في الشّوارع والقلعة وحوض المرفأ، وسوى رائحة البحر وقطران الماعونة،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

والأكياس الخيشيّة من حولي، وشيء ما يهيّج الرّجولة، حتّى تمنّيت لو كانت معي امرأة بعيون خضر وعنق أبيض. . .» (ص: 112/ 113).

لقد أولى «حنّا مينه» - كما تبيّن - أهميّة واضحة في روايته «نهاية رجل شجاع» بربط وصفه للمكان ومكوّناته بوظائق فنية وجمالية تتداخل في نسيج الرّواية، وصياغة بنيتها.

3- الزّمن السردي:

يندرج المنظور السّردي الذي يتّخذه السّارد في رواية «حنّا مينه» ضمن ما يعرف بالرؤية «مع» (avec)، أو الرّواية المصاحبة، حيث يكون السّارد مساويا في علمه للشخصيّة، لا يتقدّم عليها، ولا يتجاوزها، ولا يعرض علينا شرح أحداث قبل أن يهتدي إليها هو نفسه.

وهذا المنظور السّردي الذي يجسّد - في جوهره - مرحلة أرقى في الكتابة الرّوائية يستدعي «السّرد الذي يجسّد - في جوهره - مرحلة أرقى في الكتابة الرّوائيّة يستدعي «السّرد المتزامن» (La narration simultanee)، أو ما يسميه الشكلانيّون الرّوس بـ «العرض المباشر» (Exposition directe)، حيث يساير السّرد - زمنيّا - وقوع الأحداث، أو مع تفاوت طفيف لزمن الأحداث (25). ويتجلّى التّوازي بين زمني الحكاية والخطاب في رواية «نهاية رجل شجاع» من خلال السّارد إلى تكوين الأحداث المسرودة وتجسيدها وتشكيلها، وبعبارة أخرى، إنّ السّارد من خلال إعادة خلق الأفكار والانفعالات والعواطف التي رافقته يجعل السّرد متزامنا مع الأحداث. وهذا الإيهام بتزامنيّة الأحداث وسردها يمنح القارئ شعورا - وهو بصدد قراءة الرّواية - بأنّه يعيش الزّمن كما هو في الواقع الموضوعي الذي ترصده الرّواية. بيد أنّ الأحداث - في حقيقتها - سابقة، فقد تمّت قبل أن يخبر عنها السّرد.

وإذا كان ذلك يضفي تماسكا على بنية الرّواية، ويرفع من حدّة التّوتّر عند المتلقّي، فإنّ سمات «السّرد اللاّحق» (La narration ultérieure) - وهو إحدى التقنيات السّردية المستخدمة في الرّواية الكلاسيكيّة - يمكن أن تتجلّى في الأقوال الآتية بغض النظر عن الأفعال الماضية التي تؤطر السّرد في هذه الحالة:

- «أتساءل الآن: لماذا كنت أكره المدرسة؟» (ص: 21).

- «هكذا مع الأعوام، فهمت أنّ عدم قناعتي بموقف النّاس منّي قائم على أنّني أرى الأمور من زوايا تختلف عن الزّوايا التي يرونها منها» (ص: 38).

- «ثمّ كبرت، بعد أن ذهبت إلى اللاّذقية، ومارست الشّقاوة طويلا، صرت شابّا راغبا بالعيش بسلام» (ص: 42).

- «ولما بلغت، وصار عمري 18 عاما، عدت إلى بانياس» (ص: 46).

تؤكّد هذه الأقوال أنّ السّارد يقوم برواية الأحداث وهو خارج عنها. لكن ما يسترعي النّظر في رواية «نهاية رجل شجاع» هو غياب التّحديد الزّمني للحظة السّرد. اللّحظة التي دفعت السّارد إلى استرجاع الأحداث التي عاشها في ماضيه، وكوّنت البنية السّرديّة للرّواية. إنّ إضاءة هذه اللحظة والكشف عن علاقاتها الزّمنيّة والمكانيّة والدّلاليّة بأحداث الرّواية المسرودة يمتلك أهمية واضحة في إضفاء الطّابع الواقعي على الأحداث.

فإذا عدنا إلى رواية «الياطر» - مثلا - فإنّه بالامكان التّأكيد على أنّ «حنّا مينه» قد نجح نجاحا فنّيا كبيرا في صياغة البنية السّرديّة للرّواية التي تاتي حوارا داخليّا متّصلا. فالرّواية تبدأ بخبر يصل «زكريا المرسلني» الشخصيّة المحوريّة عن ابنه الذي قتل صيّادا، فيتوجّه الى حانة حيث يستعيد أحداث حياته الماضية في عملية قتل مشابهة، وما ترتّب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فمن المحال أن تعرض الرواية الحياة اليوميّة بكلّ تفصيلاتها الدّقيقة التي تعيشها الشخصيّة وهي في لجوئها إلى اختيار الأحداث المسرودة تلجأ - أيضا - إلى خلق تغاير في إيقاع حركة السّرد. لذلك من البداهة القول إنّ عرض الأحداث في الرّواية لا يسير زمنيّا بسرعة واحدة، وإنما هو يتباين بين أقصى سرعة يركبها السّرد في استخدامه «الحذف» و«الخلاصة»، وأدناها في «الوقف» و«المشهد».

عنها. لكنّ موت مفيد الوحش» في رواية «نهاية رجل شجاع» قد أربك عمليّة السّرد، وأوقعه في مأزق فني أفقده بصورة مباشرة لحظة السّرد، والفاصل بينها وبين الأحداث المرويّة. وإذا كان الاسترجاع يشير إلى أنّ السّارد يتموضع في مكان ما يؤهله لرواية الأحداث بعد فواتها، فهل يمكن أن تتجمّع حياته التي سرد أحداثها بكل تفاصيلها قبل اللحظة التي قتل فيها «الرّقيب زريق»؟

ومن جهة أخرى، فإنّ استخدام ضمير المتكلّم في السّرد هو النوع الأكثر قابليّة لتوظيف «الاستباق» (prolepse) (26)، لأنّ الرّاوي في هذا النّمط يحكي قصّة حياته حينما تقترب من الانتهاء، أو يحكي بعض الأحداث بعد انتهائها. ومعنى ذلك، أنّه على علم بما وقع قبل لحظة بداية السّرد وبعدها، ممّا يمنحه إمكانية الإشارة للحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية النّص أو التّسلسل الزمني. وإذا كان هذا الاستخدام قليلا في رواية «نهاية رجل شجاع»، فإنّ ذلك يعود إلى خضوع الرّواية للنّسق الزّمني الصّاعد.

إن الترتيب السّردي للأحداث في الرّواية يتلازم مع الترتيب الواقعي المنطقي لها، فالحكاية في الرواية هي سلسلة من الأحداث المتتابعة، تحكمها في الغالب علاقة سببية ويمكن اختصارها في المقاطع الأفقية الآتية :

- قطع ذيل الحمار. - الخروج من القرية. - العمل في الفرن. معركة «البريفوته».
- الدخول إلى السجن. - السطو على الباخرة. - العمل في الميناء. - الدّخول إلى السّجن.
- العودة إلى الميناء. - الدّخول إلى السّجن. - مرض السكّر. - العمل في التهريب. - نهاية «مفيد الوحش».

لقد استطاعت الرّواية - في بعض الأحيان - ان تكسر الزّمن في امتداده الأفقي بانتقالات بين الماضي والحاضر والمستقبل. لكنّ الطّابع الغالب هو المحافظة على النّسق الزمني الصاعد. فقد راعى الكاتب تتابع الأحداث متقيّدا بتسلسلها الزّمني، وهو النّسق الزّمني الذي حافظ عليه في أغلب أعماله، وكان من أبرز السّمات الواقعيّة التي تجلّت في خطابه الرّوائي. وإذا كان «الزمن - في أيّة رواية كانت - هو زمن مزيّف وعلى القارئ أن يتجاوز زمن الحياة الاعتيادي ليدخل في نظام زمني مختلف» (27)، فإنّ الرّواية في سردها للأحداث تؤكّد على مظهرها الزّمني من خلال الزّمن اللّغوي للأفعال، فضلا عن الإشارات الزمنيّة في السّرد التي تنطوي على قيم جماليّة متعدّدة لعلّ أبرزها الايهام بواقعيّة السّرد.

وإذا كان من الممكن التّمييز بين نوعين من الزمن في الرّواية : الأوّل هو الزّمن التّاريخي الذي يؤطّر الأحداث، وهو زمن يمتدّ من خلال الإشارات الكثيرة في الرّواية (28) - من بداية الثلاثينات تقريبا

الى العقد السابع من هذا القرن. والثّاني هو الزّمن النفسي، فإنّ «الزّمن الموضوعي الماثل في الواقع يصبح في الرّواية زمنا نفسيّا. وحتىّ في الحالات التي يظلّ فيها الزّمن الموضوعي الماثل في الواقع زمنا موضوعيّا في الرّواية، فإنّه يقدّم على أساس أنّه الزّمن الذي تشعر به الشّخصيات الرّوائية وتحياه، فهو على ذلك زمنها الخاص»(29)، ولذلك فإنّ مداه يتّسع ويضيق وفق الأحاسيس الذاتية التي تعيشها الشخصيّة الرّوائية، وهذا التوهّج الدّاخلي لما يضطرم في نفسيّة الشخصيّة المحوريّة في الرّواية من شأنه أن يؤثّر في إيقاع حركة السّرد.

لعلّ كل ما تقدّم يؤكّد أنّ استخدام «حنّا مينة» للزّمن في رواية «نهاية رجل شجاع» يأتي دليلا واضحا على تحرّك أعماله الرّوائية في حدود الامكانية التي تتيحها الرّواية الواقعية الكلاسيكية.

4-الإيقاع :

إنّ أهميّة الأحداث في حياة الشخصيّة المحورية التي ترصدها الرواية تخلق تراتبا تفاضليا في أهمية الزمن التي ترتسم أبعادها في التّداخل بين تقنيات حركة السّرد التي تتوسّلها البنية السّرديّة للرّواية. وإذا كانت قدرة الروائي تكمن في أن يجعل الأشياء مثيرة للإهتمام، فيرتفع بها من مستواها العادي واليومي إلى المستوى الرّوحي، فـ«إنّ الفرق بين حوادث الرواية وحوادث الحياة. ليس في أنّنا نستطيع التثبّت من صحّة هذه بينما لا نستطيع الوصول إلى تلك إلاّ من خلال النصّ التي يظهرها فحسب بل هي إلى ذلك... أكثر تشويقا من الحوادث الحقيقية»(30)، ويبدو أنّ هذه الخاصيّة تنبني أساسا على إيقاع حركة السّرد في الرّواية التي تعمد إلى ابراز حلقات محدّدة تتداخل فيها بينها لترسم فضاء المتخيّل في البنية السّرديّة، فمن المحال أن تعرض الرواية الحياة اليوميّة بكلّ تفصيلاتها الدّقيقة التي تعيشها الشخصيّة وهي في لجوئها إلى اختيار الأحداث المسرودة تلجأ - أيضا - إلى خلق تغاير في إيقاع حركة السّرد. لذلك من البداهة القول إنّ عرض الأحداث في الرّواية لا يسير زمنيّا بسرعة واحدة، وإنما هو يتباين بين اقصى سرعة يركبها السّرد في استخدامه «الحذف» و«الخلاصة»، وأدناها في «الوقف» و«المشهد».

وإذا كان الايقاع «في أحسن حالاته يجمع بين صفات مختلفة في آن واحد. فيكون حرّا أو منضبطا، متعسّرا أو منسابا، هادرا متوثّبا أو خافتا متعثّرا في آن واحد» (31)، فإنّ تقنيات حركة السّرد التي تدخل في تطوّر الأحداث، وخلق التأزّم الدرامي، وتتفاعل في إضفاء طابع التّماسك على البناء الفنّي، لا تقف عند حدود القيم الفنّية فحسب، وإنّما تتجاوزها إلى إكساب بعض الدّلالات التي تساعد في فهم البنية العميقة للرّواية، فالكاتب حين يجري الأحداث بتروّ متوسّلا - مثلا - تقنية المشهد «التّقديم المرئي» (32) ساعيا إلى الإلمام بوعي الشخصيات، ومستوفيا لجزئيات القضيّة المجسّدة يهدف إلى ابراز أهميتها في السّرد، ومكانتها في تكوين رؤيته.

ولعلّ الجدير بالملاحظة هنا، هو أنّ «حنّا مينه» قد لجأ في روايته «نهاية رجل شجاع» إلى تقسيم ثنائي، القسم الأوّل «أسماك القرش» والقسم الثاني «الظّهر الى الجدار»، مغايرا بذلك طريقة الفصول المتتالية التي اتّبعها في أغلب رواياته(33). وإذا كان لهذا التّقسيم دلالته الواضحة - من خلال التّسمية - على مرحلتين متميّزتين في حياة «مفيد الوحش»، فإنّه بالإمكان اللّجوء الى تقسيم رباعي تكشف عنه الرّواية بشكل جليّ، من شأنه أن يسهّل الدّراسة، ويتيح لها إمكانية الإلمام بجوانبها المختلفة لا سيّما أن كلّ مرحلة تتميّز بسمات خاصة سواء أكان ذلك على المستوى الفنّي، أم على مستوى أبعاد البنية العميقة للرّواية.

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

5ـ اللّغة :

يتيح الاتكاء على ضمير المتكلم في السرد الروائيّ للكاتب إمكانيّة رسم مناخ من الصّدق والألفة، وتحقيق درجة عالية من التأثير. كما يتيح له ـ أيضا إمكانيّة الولوج إلى داخل الشخصيّة الرّوائيّة، والتعرّف إلى نفسيّتها، وتشكّلات عالمها الدّاخلي، وهو ما يجعل منها شخصيّة حيّة، ويكسبها بعدها الاجتماعي، من خلال استيفائها للأبعاد النفسية. لكنّ هذا المنظور السّردي له مزالق كثيرة، قد يؤدّي الوقوع فيها الى فقدان العمل الروائي قيمته الفنّيّة. فولوج عالم الذّات الفرديّة قد يدفع بالرّواية إلى السّقوط في متاهة الغموض والإبهام، أو يحصر الشّخصيّة الرّوائية في زاوية معيّنة غايتها ابراز الانحراف النفسي والفكري الذي تعانيه، أو يحمل الكاتب إلى المبالغة الدّعائيّة لمعاناة الشخصيّة الرّوائيّة، وتحميلها ما لا تنطق به، فتصبح معبّرة عن آرائه، وتفقد وجودها بوصفها شخصيّة مستقلّة، وتتحوّل إلى تجريد ذهني يصعب معه أمكانية تعبيرها عن الواقع الاجتماعي بأسلوب يمنح الرّواية قيمتها الفنيّة.

إنّ كلّ هذه الأمور ـ في جوهرها ـ تثير قضيّة الحقيقة أو الصّدق في الأدب. وإذا كان من الممكن أن تثار هذه القضيّة في الرّواية عامّة، بغضّ النظر عن الصيغة التي يتّخذها السّارد في تقديمه للأحداث، فإنّها تبدو قضيّة ملحّة في الرواية التي يتّخذ ساردها لسان ضمير المتكلّم. ومردّ ذلك، قد يعود إلى غياب الحدّ الفاصل بين السارد والكاتب، والخشية من الخلط بين الذّات والموضوع.

ويمكن القول إنّ الحقيقة في الأدب ـ بعيدا عن معناها العادي ـ ليست التقريريّة التي يحتويها الأثر كما يقول «زولا»، ولا النظريّات كما هو الشّأن في رواية «الحرب والسلم» وما تحتويه من آراء في التاريخ والحريّة والحبّ والسلطة، وإنّما القضيّة هي ما إذا كانت الأفكار «مطابقة ذاتيا على الشّخص كما يجري تقديمه وعرضه.. وتقاس [الحقيقة] ضمن نطاق الأثر الأدنى نفسه. ويمكننا القول إنّ هذه شخصيّة «صادقة» أو هذا يصدق على الانفعالات والأفعال التي تنسب إلى الحياة الانسانية كما يصفها المؤلف، حتى إنّه ليمكننا القول إنّنا «نفهم» ما يفعله شخص ما ويشعر به ويفكّر فيه، ولماذا يتصرّف ويفكرّ هكذا، أو أنّنا نملك بصيرة نافذة إلى التّركيب العليّ المعقّد لعقله وانفعالاته» (34).

وإذا كان من الممكن ـ في إطار البحث عن تجلّيات مظاهر الصّدق في رواية «نهاية رجل شجاع» ـ التّساؤل عن مصداقيّة المشاعر الموصوفة، هل هي ـ فعلا مشاعر الشخصيّة المحوريّة كما يجري تقديمها وفق الحكاية التي تقوم عليها الرّواية؟ فإنّه بالإمكان ـ أيضا التّأكيد على أنّ ذلك يمكن أن يتجلّى في الرّواية في مظاهر مختلفة، ينكشف أوضح أشكالها في المستوى اللّغوي انطلاقا من أنّ اللّغة تدلّ على نوعيّة التّفكير، وتفصح عن ثقافة المتكلّم ودرجة وعيه.

ويبدو أنّ «حنّا مينه» قد استطاع ـ إلى حدّ كبير ـ استغلال ذلك، فقد جاءت اللّغة دالّة على المستوى النفسي والاجتماعي للشخصيّة المحوريّة لتشيء بوضعيّتها وحدود وعيها. ومن الممكن رصد ذلك في الصّور والتشبيهات التي يستخدمها «مفيد الوحش» بشكل متواتر سواء أكان ذلك في الحديث عن نفسه :

ـ «كنت حمارا أحسّ ولا أعرف التّعبير عن إحساسي» (ص: 39).

ـ «كان لقب الوحش قد ركبني كما يركب الفلاّح الحمار» (ص: 41).

ـ «قابع في وكري مثل ثعلب، خائف مثل أرنب». (ص: 274).

أم في وصفه بقية شخصيّات الرّواية :

- «تعنتر حليش، تنفّش، صار مثل الدّيك الرّومي» (ص: 101).

- «عبدوش.. تيس، اللّه خلقه تيسا، فماذا أفعل، غير الانتفاع به للمناطحة» (ص: 151)

ويمكن ملاحظة ذلك - أيضا - في الابتعاد عن الخوض في المسائل الفلسفيّة، أو في فهم الشّخصيّة المحوريّة لمظاهر الواقع الاجتماعي، وهو ما سيتّضح في الحديث عن أحداث الرواية.

استطاعت - من جهة أخرى - لغة الاستبطان الداخلي التي تتوسلها الرواية في مقاطع كثيرة أن تحوّل الجفاف الذي تصنعه اللّغة التقريريّة المشدودة إلى الوصف الخارجي إلى رواء شعري فرضه التّعبير عن الوهج الدّاخلي المتدفّق والرّؤى الباطنية. لكنّ هذه اللّغة لا ترقى الى المستوى الذي حقّقه الكاتب في روايته «الياطر».

وقد يعود ذلك إلى أنّ «نهاية رجل شجاع» ترصد في حكاياتها - التي تنساب في سيولة الحياة ببساطتها وتعقّدها - عالما كاملا يتعدّى - في جوهره - الذات الفرديّة للسّارد، فالرّواية لم تقف عند طابع الاعترافات أو المشاعر أو التأمّلات، ولم تتحوّل إلى فيض تلقائي من الأفكار والأحلام، وإنّما هي تتجاوز كلّ ذلك إلى دلالات واسعة من خلال نفاذها إلى تصوير الفئات الإجتماعيّة، وقدرتها على الخروج من بوتقة الذّات إلى المجتمع بأسره. وكلّ ذلك مسّ بنية الجملة السرديّة، ومن ثمّ، ترك أثره الواضح في لغة الرّواية. لكنّ هذا لا يعني - بالضرورة - أنّ لغة الرّواية تخلو من الشوائب مثل استخدام الصّيغ التّقليدية المعروفة، واحتواء السّرد الروائي بعض الكلمات العاميّة، والركون - في بعض الأحيان إلى «البلاغة الشّكليّة» (35)، حيث تتحوّل لغة السّرد إلى غاية في ذاتها.

يقول «جان فريفل» : «إنّ لغة الأثر الأدبي وأسلوبه وتركيبه، وطابعه الجمالي تتحدّد بمضمونه، أي بالتصوّر الذي يكوّنه الفنّان لنفسه عن الواقع بالتجربة التي يمتلكها، والإيديولوجيا التي يعبّر عنها» (36). ويبدو جليا أنّ المرجعيّات الأساسيّة التي كوّنت الخطاب الرّوائي عند «حنّا مينه» قد ساهمت في تحديد المستويات اللغوية في رواياته. فاقتراب الكاتب من الفئات الشعبيّة، وتمحور خطابه الرّوائي حول رصد واقعها، . وارتكانه إلى الرّؤية المعرفيّة التي وجّهت فهمه وتصوّره للواقع جعل لغته الروائية تقترب بدورها من لغة الحياة اليوميّة.

6- الحوار :

إنّ إحدى الخصائص الفنيّة والجمالية التي يهدف إليها استخدام الحوار في السّرد الروائي هي اكساب المروي طابعا واقعيّا، فالحوار - كما يقول «اندريه مالرو» - عند كلّ روائي عظيم هو الوسيلة الرئيسية للتأثير في القارئ، هو الإمكانية المتاحة لجعل المشهد «ملموسا».. (37). لكنّ ذلك يستوجب مقدرة فنّيّة عالية تدفع الكاتب إلى استخدام الممكن التعبيري بجميع مستوياته بغية إقناع المتلقّي، وتجنّب الحوار - في الوقت نفسه - السقوط في متاهات تخلخل التّماسك الفني لبنية الرّواية، وتفصح عن سطحيّة الفهم الرّوائي عند الكاتب.

إنّ الكاتب حين يعيش التجربة الإنسانيّة في الواقع الذي يرصده عمله الأدبي، ويكون واحدا من شخصيّاته الأصليّة، ويتحرّك من خلال حركتهم العامّة، ويشارك بوصفه واحدا منهم في مشكلاتهم، ويعاني التّجربة الذّاتية في أعماقها، يتمكّن من أن يرى الواقع الاجتماعي من الدّاخل، ومن ثمّ، تأتي اللّغة المستخدمة في الحوار حاملة لنبضات الواقع الصّادق.

وإذا كان «كلّ تعبير عامّي في الأحياء الشعبيّة

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

الأصلية له وقعه وحساسيته ودلالته في نقل المشاعر كاملة»(38)، فإنّ الحوار في الرّواية يمكن ان يحقّق الدّلالة المرجوّة من استخدامه إذا أوحى بالحياة اليوميّة، وابتعد عن الوقوع في الأسلبة، أو السقوط في الصبغة الأفلاطونيّة التي تعتمد على سؤال وجواب، وتكشف عن الرّسم المسبق للغاية المرجوّة من استخدامه.

إنّ أعمال «حنّا مينه» الأخيرة تميّزت باستخدام الحوار بشكل مكثّف، فهو يحتلّ حيّزا واسعا في البنى السرديّة في رواياته. ولو نظرنا في هذا المستوى السّردي في رواية «نهاية رجل شجاع» لأمكننا القول إنّ الكاتب قد استطاع أن يقدّم في روايته حوارا عاميّا يفصح عن مستوى الشخصية ويحدّد طبيعتها من جهة، ويقنع المتلقّي من جهة أخرى، بأنّه حوار حقيقي لا زيف فيه. لكن إذا كان ذلك من الممكن أن يشمل نسبة كبيرة من المقاطع الحواريّة في الرّواية، فإنّ بعضها يفصح عن تدخّل الكاتب المباشر.

ويظهر جليّا أنّ الحوار الذي أضفى طابعا واقعيا على السّرد والأحداث في الرواية يقوم بوظائف متعدّدة، فقد يلتحم بالسّرد في علاقة عضوية تتفاعل في بناء الرواية من خلال المساهمة في تطوير الحدث، وتقوية العنصر الدّرامي ليكشف عن مظاهر التبدّل في وعي الشّخصية المحوريّة والتغيّر الذي لحقه خلال مسار حياته.

وقد يتحوّل الحوار - في كشفه عن طبيعة الشّخصيّة، وافصاحه عن مستواها ومواقفها - إلى وسيلة من الوسائل الأساسية في الرّواية التي تقوم بوظيفة رسم الشخصيّة الرّوائيّة، وأداة أكثر ملاءمة للوقوف على الفروق الدّقيقة بين الشّخصيات. ويتّضح - بذلك - استغلال تقنية الحوار للتّمييز بين

ويظهر جليّا أنّ «حنّا مينه» في لجوئه إلى استخدام العاميّة في الحوار يحاول أن يعبّر عن البيئة المحليّة، ويحاكي الحديث العادي أو اليومي، بل إن ذلك حمله إلى محاولة التّقيّد - غالبا - بلهجة معينة تعرف بها المدن السّاحلية في سورية، الفضاء المكاني الذي تتّخذه رواياته - في الغالب - إطارا لأحداثها.

الشّخصيات، ومدى تناسبها لمقول القول الصادر عنها في جميع مستوياته.

إن الحوار في رواية «نهاية رجل شجاع» يقوم - في جانب كبير منه - على الفصحى لكنّ الكلمات - في نظامها وتقديمها وتاخيرها - تبدو أقرب إلى العاميّة(39). وهذه الكلمات التي قد تكون في ظاهرها بسيطة، تكشف عن الأعماق النفسيّة، وتحمل شحنة شعوريّة دالّة عن الحياة الاجتماعية للشخصيّة المتكلّمة. ويظهر جليّا أنّ «حنّا مينه» في لجوئه إلى استخدام العاميّة في الحوار يحاول أن يعبّر عن البيئة المحليّة، ويحاكي الحديث العادي أو اليومي، بل إن ذلك حمله إلى محاولة التّقيّد - غالبا - بلهجة معينة تعرف بها المدن السّاحلية في سورية، الفضاء المكاني الذي تتّخذه رواياته - في الغالب - إطارا لأحداثها.

وإذا كان الحوار يفصح عن العالم الدّاخلي للشّخصيّة الرّوائيّة، كاشفا عن طبيعتها ومستواها

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

العقلي، ووضعها الاجتماعي، فإنّه يفقد أهميته حين يستعير قوالب جاهزة لأمثال وحكم اجتماعيّة وسياسيّة من الواقع، ويأتي مباشرا سطحيّا لا يخلو من تدخّل الكاتب المباشر.

ويمكن القول إنّ «حنّا مينه» الذي استطاع في اتكائه الواضح على الحوار في الرّواية أن يكشف المستوى النفسي والاجتماعي للشخصيات الرّوائية في السّرد، وينفذ بالحوار العاميّ الى أعماق الشعور بالموقف الدرامي، لم ينجح - في بعض الأحيان - في تجنّب الأسلبة، والحديث بأسلوبه على لسان سخصياته(40). فالحوار الذي يسوقه السّارد في محاولة منه لرسم حدود العلاقة التي ربطته بمعلم المدرسة (41) يمثل أحد المقاطع التي تكشف عن افتعال واضح، لأنّه بعيد كلّ البعد عن أن يكون صادرا عن «مفيد الوحش» في الفترة الزّمنيّة التي يرصدها. ومعنى ذلك، أنّه لا ينسجم والمستوى العقلي للشخصيّة المتكلّمة، ولا يناسب قدراتها. وإذا كانت غاية هذا الحوار إبراز طبيعة «مفيد الوحش» وعلاقته بالمعلّم، فإنّه لا يمتلك مصداقيّته الواقعيّة. وقد يعود ذلك - بالدّرجة الأولى - إلى محاولة الكاتب قسر الحديث وفق رؤية مسبقة غايتها كشف إحدى السّمات الأساسية التي ميّزت الشخصيّة المحوريّة في السّرد، وقد يعود - أيضا - إلى طبيعة الرؤية المعرفيّة التي أضفت طابعا أحاديا على الخطاب الايديولوجي في أعمال الكاتب وجعلت الحوار الرّوائي - أحيانا يعاني من الإسقاط والافتعال.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

1- حنّامينه. هواجس في التجربة الروائيّة. دار الآداب، بيروت 1982 ص 4344/
2- ينظر: المرجع السابق ص 90
3- مكارم الغمري. الرواية الروسيّة في القرن التاسع عشر. عالم المعرفة. الكويت ص 12
4- رولان بارت. الدرجة الصفر للكتابة. ترجمة محمد برادة. الرباط 1985. ص 57
5- ينظر: G.Genette: Figures III.E.Seuil: Paris 1972P.P:203-206
6- G.Genette.op.cit. P252
* استخدم حنّامنه المنظور السردي نفسه في رواياته الشمس في يوم غائم، والياطر، وبقايا صور، والمستنقع، والقطاف، والولاعة، وفوق الجبل وتحت الثلج.
7-ينظر: G.Genette.op.cit.P252 وعبد الله ابراهيم. السردية العربية. المركز الثقافي العربي بيروت 1992. ص15.
** الطبعة المعتمدة في هذا المقال الطبعة الثانية. دار الآداب. بيروت1992.
8-ينظر: G.Genette.op.cit.P204
9-ينظر: G.Genette.op.cit. Remarque2 P.214

10-ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة. ترجمة فريد انطونيوس. بيروت 1986ص63.
11-ر.م.ألبيريس. تاريخ الرواية الحديثة. ترجمة: جورج سالم. بيروت 1982 ص7
12- رينيه ويليك وأوستن وارين. نظرية الأدب. ترجمة محي الدين صبحي. دمشق1972ص193.
13-T.Todorov,'et,O,Ducrot: Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage.E.Seuil, Paris,1972.P412
14-ميشال بوتور: نفسه ص ,68
وينظر: G.Genette.op.cit.P204
15- ينظر: موريس أبو ناصر الألسنية والنقد الأدبي. دار النهار للنشر- بيروت 1979
16- ميشال بوتور. نفسه. ص105
17- ميشال بوتور. نفسه. ص76
18- شعيب حليفي «مكوّنات السرد الفانتاستيكي» مجلة فصول. القاهرة,1,12, 1993 ص78.
19- سامية سعيد «التحليل البنيوي للسرد» مجلة أقلام. بغداد. العدد3. 1978ص7.
20- ينظر: G.Genette.op.cit.P.138
21- يمكن متابعة ذلك في الرواية. ص30. 50. 346. 400.
22-يمكن متابعة ذلك في الرواية. ص15. 77, 43/ 44. 232. . .
23- ينظر الرواية: ص39. 41. 45. 48. 60. 63. 115. . .
24- ميشال بوتور نفسه ص53.
25- ينظر: عبد العالي بوطيب «اشكالية الزمن في النص السردي» مجلة فصول. القاهرة 12 . 1 . 1993 ص131/ 132 .
26- G.Genette. op.cit.P:105
27- عزة آغاملك «القراءة والكتابة القصصية في الرواية الحديثة» مجلة الفكر العربي المعاصر. بيروت العدد 44/ ,45 ص85.
28- ينظر الرواية ص7. 46. 70. 75. 90. 93. 94. 96. 236. . .
29- خلدون الشمعة. المنهج والمصطلح. منشورات اتحاد الكتاب العربي. دمشق1979. ص97
30- ميشال بوتور. نفسه. ص8.
31- محمد يوسف نجم. فن القصة. بيروت للطباعة. 1956ص88
32- ينظر: سعيد يقطين «الأنماط السـرديّة عند جاب لينتفلت» مجلة علامات في النقد الأدبي. النادي الأدبي الثـقافي بجدّة. الجزء الثاني. المجلد الأول1991 ص 127
33- باستثناء رواية الياطر التي تأتي عبـارة عن فصل واحد. ورواية مأساة ديمتريو المقسّمة الى خمـسة أصوات وكذلك الرحيل قبل الغروب والنجوم حاكم القمر.
34- هانزميرهرف الزمن في الأدب. ترجمة أسعد رزق. القاهرة 1972ص135.
35-حول المصطلح ينظر: عبد المحسن طه بدر الرؤية والأداة. القاهرة 1978ص 116-117
36- جورج بليخانوف. الفن والتصور المادي للتاريخ. ترجمة. جورج طرابيشي. بيروت1977ص41.
37- ماسكل بلوك وهرمان سالغر. الرؤيا الابداعيّة. ترجمة أسعد حليم. القاهرة 1966 ص 222-223
38-فؤاد المرعي. في تاريخ الأدب الحديث. حلب 1982 ص 308.
39- ينظر: الرواية ص 22-29. 33-37. 64-66. 152-159. . .
40- ينظر الرواية ص,282/ 283- 287. 289.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التحدي الثقافي للمعرفة العلمية

تأليف: د نشاو. ك. ددشنجي
ترجمة: محمود الذوادي*

ولا يعني هذا أننا لم نحاول إصلاح تدريس العلم في المدارس والكليات. كما أن هذا لا يعني أن وسائل الاعلام لم تبث برامج لها علاقة بالعلم والتكنولوجيا، ولا يعني هذا أيضا أن العلماء يتحاشون كتابة المقالات والكتب لعامة الناس. فقد وقع استعمال كل هذه الطرق ويتواصل استعمالها. ومع ذلك فمجتمعنا الذي يفرق بين فئاته لفيف من القضايا مثل السياسة واللون/ العرق واللغة والدين وأشياء أخرى، يجد نفسه أيضا منقسما على نفسه حول قضية الثقافة العلمية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فمن جهة، يميل معظم الناس الى احترام العلم بسبب تطبيقاته الناجحة تقريبا في كل مجال من مجالات النشاط البشري. قد يبدو الحاسوب "صندوقا أسود" لمعظمنا، ولكنه يستطيع القيام بأشياء ساحرة. فبرامج استكشاف الفضاء الناجحة عموما تبث فينا الرهبة. وتتحدى المقدرة على الحصول على صور من المخ وأجزاء أخرى من الجسم بدون قطع أي منها. الاعتقاد السائد بين سواد الشعب أن قائمة الانجازات العلمية طويلة في هذا المضمار. ومن جهة أخرى، فبينما يقال أن العلم هو سبيل لمساعدتنا على فهم العالم الطبيعي، فان علوم الرياضيات المتقدمة والكتابات التقنية المعقدة التي يستعملها العلماء تجعل الكثير من هذه المعرفة بعيدة عن فهم عامة الناس. وهكذا، فبينما نعتمد أكثر فأكثر على الآلات (المكنات) المعقدة للمساعدة على مجريات حياتنا اليومية، فإننا نجد أنفسنا بعيدين عن فهم عملها الداخلي.

تمتد أيضا الهوة الفاصلة بين العلماء وغير العلماء الى عالم الفكر، فقد عبر س . ب. سنو C. P. Snow عن هذا الوضع عندما لفت النظر الى ما سماه بمشكل "الثقافتين": ثقافة العلوم الانسانية والاجتماعية وثقافة العلوم الصحيحة، ففي محاضرة له في جامعة كمبريدج عام 1959 قال سنو: "شعرت أني كنت انتقل بين مجموعتين متشابهتين في الذكاء ومتجانستين في الجنس / العرق وغير مختلفتين

يخوض العلماء ونقاد العلم معركة حاسمة حول ما إذا كان العلم رصيدا لحقيقة موضوعية أو هو بنى ذاتية متأثرة باعتقادات وقيم اجتماعية سائدة. يمكنك أن تلوم النظام التربوي أو وسائل الاعلام أو العلماء والمهندسين. أو ربما يعود الأمر الى مجرد قصورنا الشخصي. ومهما كانت الأسباب وتشابك أنواعها فهناك واقع غير مريح يجب علينا مواجهته عند التعامل مع عالم العلم: هناك فجوة كبيرة تفصل بين العلماء والناس العاديين، فتجري بين الطرفين مياه عكرة من سوء التفاهم وسوء التواصل.

* أستاذ علم الاجتماع - جامعة تونس الأولى

كثيرا في الاصل الاجتماعي، ولهما نفس الدخل تقريبا، لكن لا يكاد يكون لهما أيّ تواصل على الاطلاق".

ومع ذلك، فبعد مرور كل هذه السنوات فان التباعد بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية قد تفاقم أكثر بسبب تحديات أساسية لوجهة النظر السائدة والقائلة بأن المعرفة العلمية هي معرفة موضوعية، عقلية لا تتأثر بالمناخ الاجتماعي السائد ومن ثم فهي وصف "حقيقي" (أو تقريبا حقيقي) للواقع. ومن المفارقات الداعية للسخرية أن التحديات آتية من عدد من الأساتذة الجامعيين الذين يرغبون في تحسين فهم عامة الناس للعلم وللطريقة التي ينتج بها العلم ويعبر بها عنه. ومن بين نقاد العلم اليوم يوجد عدد من علماء الاجتماع والمؤرخين وفلاسفة العلوم.

تتكون دائرة من النقاد من أساتذة جامعيين اصبحوا يعرفون بمفكري "ما بعد الحداثة". وتقترن مجموعة ثانية بما يعرف "بالبرنامج القوي" في علم الاجتماع للمعرفة العلمية الذي بدأ في جامعة ايدن بورج Edinburg. ينطبق مصطلح البنائيين الاجتماعيين social constructivists على المجموعتين. اذ أنهما ينظران الى المعرفة العلمية كنتيجة لمجموعة اجتماعية (علماء العلوم الطبيعية) متأثرة بعوامل اجتماعية. لقد أتت انتقادات اضافية للعلم من عديد المجموعات المتحررة (وليس كلها) أمثال الحركات النسوانية Feminists والعرقية والبيئية وحركة حقوق الحيوانات وغيرها.

وكرد فعل للهجومات الواردة من هذه الاتجاهات المتنوعة قام عالم البيولوجيا بول جروس Paul Gross وعالم الرياضيات نورمن لافت Norman Levitt بتأليف كتاب: الخرافة العليا: اليسار الأكاديمي ونزاعاته مع العلم: Higher Superstition: The Academic Left and Its Quarrels With Science (1994) ولاسباب متشابهة نظمت أكاديمية نيويورك للعلوم ندوة في عام 1995 ونشرت البحوث المقدمة فيها في كتاب بعنوان الهروب من العلم والعقل: The Flight from Science and Reason (1996) تحت اشراف جروس ولافت ومارتن لويس Martin Lewis. وبالاضافة الى ذلك، فان النقاشات بين الاطراف المتقابلة وقع نشرها على صفحات المجلات العلمية الرائدة وعلى الانترنت. فالقضايا عديدة ومعقدة. فدعنا نتعرض لبعض العناصر الرئيسية لهذه الخصومات.

تحدي ما بعد الحداثة

ماذا يعني مصطلح ما بعد الحداثة Postmodernism؟ لقد استعمل هذا المصطلح في مجموعة من التخصصات بما فيها الفن والأدب وعلوم التاريخ والاجتماع والسياسية وكذلك الفلسفة. ومن ثم فتعريف هذا المصطلح ليس بالأمر السهل. فربما يمكن القول إن مصطلح ما بعد الحداثة ليس مجموعة من الافكار ولكنه منهج أو طريقة تفكير. ففي ميدان دراسات العلم يتحدى تشكك ما وراء الحداثة في شكله المتطرف الرؤية التي تقول بأن العلم يعطينا معرفة موضوعية حول الواقع صالحة للتعميم على مستوى عالمي. وتذهب هذه الرؤية أبعد من ذلك فتشير الى أن العمل العلمي يمثل قوة جائرة ومستبدة. وزيادة على ذلك فهي تتبنى موقفا يرى أن كل المعرفة هي نتيجة لتفاعلات اجتماعية متأثرة شديد التأثر بالتحيزات الاجتماعية. فهي اذن صالحة فقط لظروف وقتية ومحلية. لقد أصبح هذا الشكل من التحليل المابعد الحداثي العمود الفقري النظري لنشاط الجناح اليساري. لقد أثار نقده الحاد للعلم غضب عدد من العلماء بما فيهم هؤلاء المساندون أو المتعاطفون مع قضايا الجناح اليساري. وكرد فعل على الناقدين المنتمين لما بعد الحداثة كان عالم الفيزياء ألن سوكال Alan Sokal، الذي يرى نفسه كيساري، مدفوعا للقيام بخدعته التي اصبحت الآن مشهورة والتي سماها "تجربة" مستعملا منطقا خاطئا وبراعة لغوية، كتب سوكال محاكاة تهكمية بعنوان: انتهاك الحدود: نحو تأويل محوّل للجاذبية الكمية:

(Transgressing the Boundaries Towards Transformative تربط مع تعابير ذات صدى Hermenentics of Quantum Gravity رفيع لكن بدون معنى وذلك لجعل الادعاء الكاذب والمتمثل في أن نظرية الجاذبية الكمية (التأملية) تساند الايديولجيا السياسية اليسارية. احتوى مقاله على تصريحات مثيرة مناديا، مثلا، بأن الاعتقاد في عالم موضوعي خارجي هو انعكاس لهيمنة ما بعد عصر التنوير في اوروبا وواصفا الواقع المادي على أنه "حصيلة اجتماعية لغوية" ولابلاغ اصالة مقولته دعم قصته بأقوال عديدة ودقيقة لعلماء ومفكري ما بعد الحداثة ورواد الحركة النسوانية وغيرهم.

بعث سوكال بعد ذلك بمقالته لنشرها بمجلة Social

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

Text التي هي مجلة رائدة بالنسبة للرفع من شأن الرؤى السياسية الثورية الموالية للنقد الثقافي الذي يتبناه منظور ما بعد الحداثة. نشر المقال في هذه المجلة في عدد ربيع/ صيف 1996 في ملف خاص بعنوان "حروب العلم". وبعد وقت قصير من ذلك قام سوكال بعرض خدعته في مجلة اخرى: Linga Franca. وفي شرحه لمغزى "تجربته"، قال انه كان مشغولا بتردي المستويات الفكرية" في بعض دوائر التخصصات الانسانية بالجامعات الأمريكية". ومن ثم يريد القيام باختبار. فماذا نستطيع استنتاجه من الخدعة؟ فالموقف المعتدل يعتبر أن مجموعة صغيرة من رؤساء التحرير اهملت مسؤوليتها ازاء: (أ) القيام بطلب المؤلف لتوضيح نصه الغامض و(ب) ارسال النص الى عالم محايد للاطلاع عليه وتقييمه. لكن عواقب هذه المزحة ذهبت أبعد من ذلك. فقد ادعى فريق كتاب منظور ما بعد الحداثة بأنهم أسيء فهمهم من طرف العلماء. فعلى سبيل المثال، كتب ستنلي أرونويتز Stanley Aronwitz، وهو رئيس تحرير سابق لمجلة Social Text، في مجلة Dissent (شتاء 1997) انه وزملاءه لم يشكوا أبدا في وجود عالم مادي طبيعي ولكنهم تساءلوا" حول امكانية أن تكون معرفتنا به معرفة غير متأثرة بسوابق اجتماعية وثقافية". ورغم ذلك فان نشر المحاكاة التهكمية غير الطريفة أعطى مصداقية الى ادعاء العلماء بأن هذا المثال يشير الى أن نقاد العلم (البعض منهم على الأقل) لا يفهمون العلم ولاهم يطبقون مقاييس فكرية صارمة.

البرنامج القوي

فحتى السبعينات من هذا القرن اعتقد علماء الاجتماع عموما أن العوامل الاجتماعية تلعب دورا ضئيلا في تشكيل المعرفة العلمية. أي أنها تؤثر فقط في وجهات النظر غير القانونية. درس علماء الاجتماع حياة العلماء ولكنهم لم يحللوا العلم نفسه. وبمصطلح اليوم، كان ذلك "برنامجا ضعيفا". ولكن مع منتصف السبعينات قام الفيلسوف دفيد بلور David Bloor وعالم الاجتماع باري بارنس Barry Barnes والمؤرخ ستيفن شابن stenven Shapin بطرح منهج كاسح جديد في علم اجتماع المعرفة العلمية. وبفعلهم هذا مددوا في نطاق علم الاجتماع ليصبح يشمل تحليل الكيفية التي يتم بها انتاج المعرفة العلمية.

يتصف البرنامج القوي بأربعة معتقدات. يعرف ثالث هذه المعتقدات بمبدإ التماثل. وهو المبدأ الذي يغضب العلماء أكثر من غيره. وتبعا لهذا المبدإ فان تحليل الحقيقة والخطإ في التفسيرات العلمية يجب أن يتبع مناهج متشابهة. فالمرء لا يستطيع أن ينسب سببا عقلانيا بحتا لاعتقاد "حقيقي" (نظرية مقبولة) وسببا سوسيولوجيا الى اعتقاد "خاطئ" (مرفوض) اذ أن حقيقة أو خطأ التفسير ربما تصبح واضحة بإدراك طبيعة الحادثة بعد وقوعها فقط.

أما بالنسبة لدعاة علم اجتماع المعرفة العلمية فان مبدأ التماثل يدل أنهم لا ينحازون الى أي طرف عند تحليلهم للحركيات الاجتماعية للجدالات في العلم. ولكن بالنسبة للكثير من العلماء فان مبدأ التماثل يفيد بأن علماء الاجتماع يرون أن المعرفة العلمية ما هي الا نسق عقائدي وكأنه لا يقع تقييم حكم عقلي وتحقق ميداني (امبيريقي) في اختيار ما يعتبر أمرا حقيقيا.

وكردّ فعل على ذلك يعلن أعضاء مدرسة ادينبورغ بأنهم يحترمون فعلا صحة المنهج العلمي، ولكن تتمثل رغبتهم في استعمال هذا المنهج في تحليل العلم نفسه. فبالنسبة إليهم يشير تحليل البنائيين الاجتماعيين الى الطريقة التي بها يتم اكتشاف الحقيقة.

ففي مقابلة أخيرة في مجلة Nature (22 مايو 1997) يلاحظ شابين Shapan بأن موقف مدرسة ايدنبورغ ليس موقفا ضدّ العلم ولكن ضد الفلسفة العقلانية. وبعبارة أخرى، فهم ينتقدون المفهوم الذي يقول بأن العلم يقع (أو وقع) تطبيقه وذلك باتباع مجموعة من القواعد كما تقترح ذلك الفلسفة العقلانية للعلوم التي حدّد معالمها كارل بوبر Karl Popper وامر لكتوس Imre Lakato، أن آخر نسخة للبرنامج القوي الذي يبين كيف يستعمل علم اجتماع المعرفة العلمية من طرف المدافعين عنه يمكن اكتشافه في كتاب: المعرفة: تحليل سوسيولوجي (1996): Scientific Knowledge: A Sociological Analysis الذي ألفه بارنس Barnes وبلور Bloor وجون هنري.

النقد النسواني

تعرض العلم أيضا الى هجوم من طرف مجموعة من النساء اللائي ينادين بالمساواة بين الرجل والمرأة. يرى هذا الفريق من النساء أن هذا العلم متحيز للحضارة الأروبية ولعالم الذكور. وهو وضع يحتاج الى اجتذاذه من جذوره.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ففي كتاب صدر أخيرا تحت عنوان المذهب النسواني والعلم Feminism and Science (1996) تلاحظ افلين فوكس Evelyn Fox وهلن لونجينو Helen Longino المشرفتان على هذا الكتاب، أن الحركات النسوانية قد اتهمت البحث العلمي والتكنولوجيا (الثقافة) "في استمرار خضوع النساء".

ولتوضيح هذا الادعاء تشير عالمة الانثروبولوجيا أملي مارتن Emily Martin في مقال لها بأن كلاّ من التفسيرات الشعبية والعلمية لسلوك بويضة المرأة والحيوان المنوي لدى الرجل في عملية الانجاب يعتمدان على مجموعة من التعميمات المتحيزة والمبالغ فيها ازاء الجنس الانثوي، ففي رأيها "تمثل هذه التعميمات المتحيزة ليس فقط بأن العمليات الأنثوية البيولوجية هي أقل قيمة من نظيراتها الذكورية بل تشير أيضا الى أن النساء أقل قيمة من الرجال". وفي اعادة طرح لنفس الموضوع كتبت الصحافية شارن بجلي Sharon Begley في مجلة Newsweek (04/211997/) بأن علماء البيولوجيا في الستينات وصفوا الحيوانات المنوية بأنها ذات حركة و"مغامرات ذكورية" بينما وصفت البويضات بأنها هامدة تشبه "الفتيات العازبات الخجولات". ووفقا لهذا المقال، فانه لم يكتشف الا اخيرا بأن "الحيوانات المنوية لا تسبح بفاعلية "وأن "البويضة تمسك بقوة الحيوان المنوي". تعترف "بجلي" بأنه في عام 1964 عرف الباحثون بأن البويضة تلعب دورا بواسطة المورثات، في توجيه الخلية التي وقع اخصابها. ولكنها تستشهد بمارتن التي تقول بأنه "لا أحد يعرف ماذا نفعل "بهذا البحث؟

هل اتهامات الرجال بالانحياز في التفسيرات العلمية امر صحيح؟ لقد ادلى اخيرا (اكتوبر 1997) جروس Gross في معهد CATO بمدينة واشنطن باجابة قاسية جدا. فلاحظ أن البحث العلمي المنشور منذ 1878 و1919 وصف بوضوح البويضة باعتبارها قادرة جدا على ابتلاع وجذب الحيوان المنوي اليها. ومنذ ذلك الوقت لم يعد يعتبر دور البويضة على الاطلاق دورا هامدا "من وجهة النظر العلمية الحقيقية". وقد أكد من جديد الملاحظة العلمية القائلة بأن الحيوانات المنوية تقوم فعلا بالسباحة.

لقد لاحظ جروس بالاضافة الى ذلك أنه هو وطالبة في الدراسات العليا نشر (1964) قبل أيّ عالم آخر أهمية RNA للبويضة في توجيه المراحل الاولى لنمو الجنين. وقد سمى جروس هذا في وقت لاحق بـ RNA "الأموي". أدى هذا الاكتشاف بسرعة الى تكوين رصيد بحث كبير أصبح مرجعا معرفيا. وبينما ينسب الاستعارات الذكورية الى مؤلفات الحركة النسوانية وليس الى النصوص العلمية، يقول جروس بأنه بغض النظر عن الاستعارات التي ربما كان قد استعملها الناس، فان "بيولوجيا نمو الكائنات البشرية لا تعتمد على تلك الاستعارات".

هل هناك أرضية مشتركة؟

ففي مقدمته لكتاب الهروب من العلم والعقل: The Flight From Science and Reason يؤكد جروس بأن بعض الاساتذة وآخرين في برامج "دراسات العلم" ينظرون بوقار الى "أكبر التوجهات الأعقلية". ومن جهة أخرى، يستعمل أيضا دافيد أدج David Edge، رئيس تحرير مجلة Social Studies of Science، لغة قوية على الانترنت Internert (الامبراطورية ترد الفعل) في وصفه للعلماء في "متملقي حروب العلم" بأنهم يتصرفون بطريقة متكبرة وجازمة الاعتقاد ومهيمنة.

ان حدة هذه الاتهامات يبدو أنها تشير الى يأس في وجود أرضية مشتركة بين العلماء وهؤلاء الباحثين في درسات العلم. ولكن الحجج المطروحة واضدادها تدفع البعض على الاقل من المتخاصمين لكي يقيموها من جديد ويبينوها بأكثر وضوح، لقد أكد أعضاء مدرسة ادنبورج، على الخصوص، بأنهم ليسوا ضدّ العلم ولا يقولون بأن النظريات العلمية هي مجرد حصيلات (بناءات) اجتماعية. وفي المقابل، يعترف العلماء بأن التأثيرات الاجتماعية تلعب دورا في النشاط العلمي، فلا يتضمن البحث العلمي، على سبيل المثال، العمل التجريبي فقط ولكن يشمل أيضا الحوار والجدال بين العلماء.

ومع ذلك، فمن المهم أن نميّز بين المجالات المتعددة التي ربما تؤثر فيها العوامل الاجتماعية (بما فيها العوامل الاقتصادية والسياسية) على البحث العلمي. حدّد سوكال (مجلة Dissent، خريف 1996) خمسة مجالات مختلفة وهي: علم الوجود، الابستيمولوجيا، علم اجتماع المعرفة، الاخلاقيات الفردية، الاخلاقيات الاجتماعية، لا تؤثر هذه العوامل الاجتماعية بالتساوي على كل هذه المجالات. ولو نأخذ كمثال تأثير تمويل مشروع بحث ما، فلربما نثير بكل مشروعية اسئلة حول الآثار الاخلاقية لتمويل تطبيقات

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

الاشياء المصنوعة. ويمكننا أن نتساءل كيف أن تفضيل مشروع بحث عن آخر ربما يغير التوازن في رصيدنا المعرفي. ولكن من الصعب مساندة الادعاء القائل بأن التمويل يؤثر في اجابات علمية على أسئلة وجودية مثل البنية الجزئية أو السلوك أو الاختبارات الإبستيمولوجية مثل كيف يقرر العلماء قبول أو رفض نظرية خاصة.

ولعلّ أكثر قضية أساسية يقع تحديها في هذه المناقشات هي درجة موضوعية المعرفة العلمية. فالعلماء على استعداد كامل للاعتراف بأن العلم عبارة عن مجهود بشري مقيد بقصور الانسان وأن النظريات العلمية ليست بحقائق مطلقة ولكنها معرضة للتغيير. فتغيير الاطار الفكري (paradigm) في مفهومنا للنظام الشمسي من اعتبار الارض كمركز للكون الى اعتبار الشمس هي المركز هو مثال طالما يقع ذكره. وتمثل نظرية الجسيمات لنيوتن Newton ونظرية الموج لهيوجن Huygen ونظرية الكم تفسيرات بديلة للضوء. يرى العلماء عموما أن هذه الانواع من التغييرات في البنية النظرية تقودنا نحو تفسيرات أفضل للحقيقة.

ومع ذلك فالناس يذهلون عندما يغير العلماء عقولهم مثلما هو الأمر في أثر البيض على الصحة. أو عندما يتخاصم العلماء حول نظرية ازدياد درجة الحرارة. ويضحك بعض الناس عندما يرون أنه بينما يندد بعض العلماء بالعلاجات الطبية البديلة وجدت أخيرا لجنة مكلفة من طرف المعهد الوطني للصحة دليلا يساند مقدرة الوخز بالابر على معالجة الألم. يجد الناس المتدينون أن العلماء الذين ينادون بأن خلق الكون يرجع الى أسباب عرضية وعمياء يبدأون في التعبير عن مذهب بديل يعتقد في وجود الخالق.

واذا كانت هناك أي خلاصة يمكن استنتاجها من كل هذا، فانه يمكن القول بأن العلم لا تقع ممارسته في حالات مثالية، معزولا عن التأثيرات الاجتماعية. ولكن لا نستطيع النظر الى المعرفة العلمية في عبارات نسبية بحتة. وبغض النظر عن الطرف الذي ندافع عنه في الجدال الدائر حول كيفية انتاج العلم، فاننا نحتاج الى التواضع في الاعتراف بقصورنا كما نحتاج الى الأمانة والتفتح والاحترام المتبادل أثناء استكشافنا لتعقيدات الطبيعة وصياغة فهمنا للواقع.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

العنوان الاصلي للكتاب: The Cultural Challenge to Scientific Knowlidge The World and I, Jan 1998, pp 172-177

السيرة الذاتية في التراث العربي، التعدّد والتنوّع

منصور قيسومة*

السيرة الذاتية بالمعنى المقابل للفظة الانقليزية Autobiography واللفظة الفرنسية autobiographie، مصطلح حديث، أو مستحدث أطلق على جنس أدبي يعتبر جديدا على مستوى التسمية، كما على مستوى التصوّر الاصطلاحي.

لكننا إذا ما تأملنا في تلك الحدود، وفي المقومات الكبرى التي يتأسس عليها فنّ كتابة السيرة الذاتية. تبين لنا أنّ ذلك الفنّ ليس غريبا وليس هجينا أو مستغربا في أدبنا العربي، قديمه وحديثه. لذلك فإن التعدّد والتنوع اللذين عرفتهما السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث لايدلان على مجرّد المحاكاة للسيرة الذاتية كما نشأت في الغرب، وتطوّرت فيه، وإنما يدلاّن كذلك على الانخراط في صلب السنن الإبداعية الكبرى التي عرفها الأدب العربي القديم والتي ما فتئت تتطوّر فيه، كما أنها ما فتئت تتطور وتتشكل تشكلا فنيا جديدا ومتجددا وهي تمر من القديم الى الحديث.

لكن قد يكون من المغالطة حقا وحقيقة بل ومن الوهم أن نتخذ المصطلح الغربيّ قرينة وشاهدا على ما يمكن أن يتطابق معه في أدبنا العربي القديم تطابق الدلالة الاصطلاحية، أو الحدّ المعرفي الدقيق الصارم، أولا لأنّه يعسر حد السيرة الذاتية سواء في القديم أو في الحديث، وثانيا لتنوع أشكال السيرة الذاتية وتعدد أبعادها ومقاصدها، وقد عاد النقاد والدارسون الغربيون، وهم يحاولون تأصيل السيرة الذاتية الى ما كتبه القديس أو غسطين من اعترافات سنة 399 م، والى ما رواه الشاعر الايطالي فرنسسكو بترارك عن نفسه في القرن الرابع عشر الميلادي، كما ركزوا اهتمامهم على بعض المؤلفات الشهيرة، وعلى مجموعة من الاعلام أمثال لوكاس دي ليد Lucas de LEYDE: الرّسام والنحاة والمصوّر الهولاندي الذي عاش ما بين (1494-1533).

ففي سنة 1937 بادر المستشرق الألماني : فرانز روزنتال Franz Rosenthal الى الكتابة عن السيرة الذاتية في الإسلام (انظر عبد الرحمان بدوي ، الموت والعبقرية القاهرة، مكتبة النهضة المصرية ، 1945 ص ص

* جامعي وشاعر

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

51-56). فعدد أعلام العرب المشهورين في مجال هذه الكتابة الفنية كما عدد أعمالهم وذهب الى أن العرب قد تأثروا في كتابتهم تلك بالكتابات الفارسية، واليونانية.

ولقد بحث الألماني كارل بروكلمان C. Broclemann في ما صنف العرب احوال أنفسهم، على حدّ عبارة بحثه. وقد نشر بحثه باللغة العربية ضمن «المنتقى» من دراسات المستشرقين، الذي نشره صلاح الدين المنجد سنة 1955 (صلاح الدين المنجّد، المنتقى من دراسات المستشرقين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1955).

ولم يقف الاهتمام بالسيرة الذاتية في التراث العربي عند هذا الحد إذ توالت البحوث والدراسات، فأصدر الدكتور شوقي ضيف بحثه المعروف "الترجمة الشخصية" سنة 1956 غير أنه اكتفى باتباع منهج فرانز روزنتال، ورأيه القائل بأنّ العرب القدامى قد أخذوا في سيرهم الذاتية عن الفرس وعن اليونان.

ثم حاول إحسان عبّاس في كتابه "فن السيرة" أن يدرس السيرة ظاهرة أدبية، متعرضا الى تاريخ تطوّرها، ومحللا لبعض خصائص الخطاب فيها، مازجا بين التاريخ والتحليل (إحسان عباس، فن السيرة، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، 1956).

كما ظهرت مجموعة من الدراسات الحديثة الأخرى حاولت جاهدة، أن تنظر في هذه التصنيفات، متوسلة في ذلك مضامينها ومناهجها، كما حاولت الكشف عن خلفياتها المرجعية والفكرية ومن هذه الدراسات : "السيرة الذاتية في التراث" لشوقي محمد المعاملي الصادر عن مكتبة النهضة المصرية سنة 1989. ولقد أشار المعاملي إلى جلّ ما ألف من البحوث، في السيرة الذاتية قبل بحثه،

والسيرة الذاتية هي فعل كتابة بمعنى إعادة بناء الذات متخيلا، وهو بناء قد يبحث من خلاله الكاتب عن جمع شتات ذاكرته أو ذاكرة فترة من الفترات المحبذة لديه، أو ربما قد يبحث من خلاله استعادة ذاكرة مفقودة، أو زمن مفقود، وقد تكون تلك الاستعادة إثباتا للذات، أو تأكيدا لها أو فعلا إبداعيا يقوم عليه شاهدا، كما قد تكون اعترافا بخطإ، أو بجملة من الاخطاء، أو نقدا وانتقادا للذات، أو تلذّذا بما مضى وانصرم

فأعمل في كلّ تلك المؤلفات النظر وخرج منها بخلاصة قد تفيد على مستوى ما تستند إليه من الخلفيّة، كما تفيد في تأصيل السيرة الذاتية في التراث العربي عموما. واهتم المعاملي في دراسته "بالأعمال التي خلفها التراث حتى نهاية القرن العاشر (الميلادي) حيث لم تأت القرون التالية بشيء جديد بعد أن دخلت المنطقة العربية منطقة الظلّ وأجدبت القرائح إبان حكم العثمانيين. (شوقي محمد المعاملي، السيرة الذاتية في التراث، كلية التربية جامعة عين شمس القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، (د.ت.) ص 3)

وإنا إذ نعود الى كلّ هذه الدراسات نلاحظ تراوحا في تقدير لفظة السيرة أو الترجمة، وبالأخص في استعمالهما، على أنّ العرب، وكما يشير المعاملي، كانوا قد استخدموا لفظة السيرة، قبل استخدامهم للفظة «ترجمة» تلك التي لم تظهر الا متأخرة وبالتدقيق فقد ظهرت في القرن السابع الهجري مع ياقوت الرّومي المتوفى سنة 626 هـ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(انظر ياقوت الرومي معجم الأدباء، (يذكر ياقوت في مقدمة هذا المعجم، "أن كتاب أبي بكر محمد بن عبد الملك التاريخي يضم ثلاث وعشرين ترجمة» (معجم الأدباء ج 1 ط فريد الرفاعي، دار المأمون 1936، ص 62).

كما ظهرت لفظة الترجمة في عناوين مجموعة من المؤلفات مثل ترجمة البلقيني، وترجمة السلفي، وترجمة السيوطي للنووي والبلقيني، وترجمته لنفسه في حسن المحاضرة.

وأهم معاني السيرة الذاتية لدى العرب القدامى "الاحساس بالذات " كما أن من أهمّ خصائصها التنوع في الشكل والغاية والأسلوب ولقد تعمقت السيرة الذاتية في معانيها الموسعة مع المتصوفة وهو ما نجده في "المنقذ من الضلال" للغزالي، وفي كتاب "الفتوحات" لابن عربي غير أنّ تلك المعاني قد تاهت في نوع من المكاشفات والكرامات، وابتعدت وإن كليا أو نسبيا عن الحديث عن الذات بالدرجة الأولى. وهو الحديث الذي سيتعمق وسيتخذ أبعادا ومعاني متطورة في اعترافات ابن حزم الأندلسي في كتابه: "طوق الحمامة في الألفة والألاّف".

ولم تخل السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم، من تصوير علاقات الذات بالآخرين، ومن تحليل خصائص تعقدها وتشعبها، كما يبدو ذلك جليا في سير الأدباء، والأمراء، ورجال السياسة، أمثال الواقدي، والأصمعي، وابراهيم الموصلي، في أخباره مع الرشيد، والجاحظ وأبي حيان التوحيدي في بعض مؤلفاتهما.

وقد جاءت السيرة العربية القديمة دالة على العصر دلالة فكرية، واجتماعية، واخلاقية وسياسية وهي من خلال كلّ تلك الدلالات تبين مدى تجذر أصحابها في عصورهم، ومدى تفاعلهم مع جل القضايا المطروحة، كما تبين مدى إلمامهم بتلك القضايا، دون التخلي عن وظائفهم التحليلية، والنقدية، وقد تتسم كل تلك المؤلفات بالصدق والصراحة، كما قد تتسم بالتردّد والحيرة والصراع. لكنها في معظمها تعبر عن رؤى أصحابها وتصوّراتهم ومناهجهم وعن مقارباتهم وفهمهم المخصوص لعديد من القضايا والمسائل التي قد تكون طرحت، وقد لا تزال تطرح إلى اليوم.

وإنّ المدونة العربية القديمة لحافلة بهذا النوع من النصوص، ومن المؤلفات التي هي في الواقع من المؤلفات المصادر، ومن أمهات الكتب وقد آن لنا أن نعود إليها لكي ندرسها دراسة مستحدثة لمعانيها، ومطورة للدراسة الأدبية العربية عموما.

السيرة الذاتية بين الدلالة اللغوية والدلالة الاصطلاحية

تدل لفظة سيرة لغويا، على الحديث، وبالأخص على حديث الأوائل، كما تدلّ على السلوك والأسلوب والطريقة، وهو ما نجده في عبارة: "عاد إلى سيرته الأولى".

وفي القرآن الكريم: "قال خذها سنعيدها سيرتها الأولى " (سورة طه / 21)

فالسيرة هي الدّأب والعادة والتقاليد أو المألوف، وما نشأ عليه الإنسان. وهي بهذا المعنى مرتبطة بفترة من الزمن، وبمجموعة من الأحداث والأفعال والأحوال يكون الانتقال منها أو التخلّي عنها بمثابة الانتقال من سيرة الى أخرى، أو بمثابة التخلّي عن مجموعة من القيم والطبائع كانت الذات قد تقبلتها أو تطبعت بها. والسيرة، هنا تفيد الإلف، والتوازن، أو المعادلة التي تتأسس عليها شخصية الإنسان في تآلفها مع ما يحيط بها، وفي تقاطعها، بمعنى التوازن بين ما هو موضوعي وذاتي فيها.

واطلقت لفظة السيرة على حياة الرسول، في وصفها وحدّها، ومحاولة الاستشهاد بها نصّا، ومرجعا، وموقفا فإذا بها تصنف بذلك في مرتبة

ثانية بعد القرآن، فتكتسي بقدسية الإيمان، وتصطبغ بما يصطبغ به وتنتبني تلك السيرة أساسا على الرواية والشهادة بعد أن صارتا نصا مؤلفا ومتنوعا قد يحيل بالإثبات على واقع، وقد يختلف في ما يذهب إلى إثباته، لخدمة الغاية والمقصد. وقد تختلف مقاصد المثبتين والمولفين باختلاف المرجعية أو المرمى وما اختلاف بعض النصوص إلاّ شاهد على ذلك الاختلاف.

لكن معنى "السيرة توسع وتشعب، فتوثقت علاقاته، ودقت علائقه بالرواية بمعنى النص الشفوي المروي قصة أو حكاية، فإذا السيرة شكل من أشكال الحكاية متطور، أو هي جنس من أجناس الأدب الحكائي، تتقاطع فيه مجموعة من الأجناس الأدبية المعقدة في تضافرها وتقاطعها وتناغمها وانسجامها. وقد تنبني تلك السيرة على نواة واقعية، تحيل على شخص أو على شخصية من المشاهير. لكنها قد تتفخم وتتعاظم فتغطي على تلك النواة، أو تحجبها، ببدائل نصية متخيلة، تبهر بخيالها وسحرها، وخوارقها، أو عجائبيتها أكثر مما يبهر النص النواة، رغم ما رميت به من ابتذال في اللغة، وإباحية في الاخلاق، وما هي المبتذلة وإنما هي طبيعة الرواية الحكائية الشعبية الشفوية، وما هي بالاباحية وإنما هي الإغراء الفني والأدبيّ بالاباحية إذا ما روي مشافهة. ونذكر من تلك السير: سيرة عنترة بن شداد وسيرة سيف بن ذي يزن فارس اليمن، وسيرة الأميرة ذات الهمة، وسيرة ابن طولون، وسيرة صلاح الدين الأيوبي (انظر منصور قيسومة، الرواية العربية الإشكال والتشكل، دار سحر للنشر، تونس 1997،) وأهم خصائص تلك السير غزارة المادة، وغرابة الأحداث على تماثلها وتكرارها أحيانا، ومزجها بين العامية والفصحى.

السيرة الذاتية، الطرح والإشكال

لكن كل تلك المعاني ستتطور في السيرة الحديثة "تطور الجنس الأدبي المبتدع على علاقاته بالجنس القديم فاذا هي كتابة مخصوصة تتطابق فيها "الأنا" الكاتبة مع مضمون الكتابة باعتبار أنّ تلك "الأنا" هي "الآخر المكتوب". والسيرة الذاتية هي فعل كتابة بمعنى إعادة بناء الذات متخيلا، وهو بناء قد يبحث من خلاله الكاتب عن جمع شتات ذاكرته أو ذاكرة فترة من الفترات المحبذة لديه، أو ربما قد يبحث من خلاله استعادة ذاكرة مفقودة، أو زمن مفقود، وقد تكون تلك الاستعادة إثباتا للذات، أو تأكيدا لها أو فعلا إبداعيا يقوم عليه شاهدا، كما قد تكون اعترافا بخطإ، أو بجملة من الاخطاء، أو نقدا وانتقادا للذات، أو تلذّذا بما مضى وانصرم في فترة، أو في مجموعة من فترات سعادة امحت، ولم تبق منها سوى ذكرى الكتابة.

"فالسيرة الذاتية" هي مراجعة وإعادة قراءة الذات مما يفسح المجال لإعادة النظر، في ما أعُمل فيه النظر، ولتدارك نقائص الفعل على مستوى الكتابة، فالسيرة الذاتية في نظر فيليب لوجون هي "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته" غير أنّ ذلك الحدّ في الواقع لا يفي بكلّ ما يمكن أن تتضمنه السيرة الذاتية، أو بكلّ ما يمكن أن نحيل عليه. وهو ما جعل فيليب لوجون نفسه يقرّ بتلك المحدودية في التعريف وبالمفارقة البينة والجلية بين ما يفيده التعريف على المستوى النظري، وبين ما يثبته على مستوى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التطبيق ثم إنّ الإشكال يبقى مطروحا باعتبار أنّ كلّ كتابة تبقى حدثا جديدا متجددا بالمقارنة مع مضمون الحكي المتقادم بل إن حدّ السيرة الذاتية حدّا علميا ودقيقا أمر عسير، لما يمكن أن يطرأ على ذلك المصطلح من ضيق أو من اتساع، أو من تغير في المفهوم، مرتبط بمختلف زوايا النظر، والمرجعيات التي من خلالها ينجز فعل كتابة السيرة الذاتية، على أنّ زوايا النظر تلك، هي كذلك وثيقة الصلة بمقومات ذلك الجنس من الكتابة.

وتعني السيرالذاتية في معانيها ودلالاتها العامة "أولاً تاريخ إنسان مشهور يرويه إنسان آخر" وهو المعنى الشائع للسيرة أما المعنى الثاني فيتعمق برواية تاريخ إنسان غامض ، يرويه شفويا إنسان آخر يثيره من أجل دراسته والتمثل به، وهو المعنى الذي تفيده السيرة في العلوم الاجتماعية.

وتتنزل مسألة *"السيرة الذاتية"* بمعنى المقاربة والحدّ بالمعرفة المرتبطة بالكتابة الابداعية الأجناسية، تلك التي ما فتئت تتطور وتتعقد في الأدب العربي الحديث عموما، وفي "السيرة الذاتية" بالخصوص. وإنا لنذهب الى أن السيرة الذاتية في الأدب العربي قد عرفت تنوعا وتراكما، سواء بمعنى "السيرة" في القديم، أو بمعنى الترجمة الذاتية في الحديث. وأنّ السجالات حولهما لا تنتهي، كما لا يقرّ لها قرار ولا نهاية غير أننا ونحن نلفت الانتباه الى تلك السجالات نتساءل، عن مدى الانشغال بالسيرة الذاتية في النقد العربي الحديث؟ وقد تساعدنا الإجابة عن ذلك التساؤل، على طرح المسألة طرحا أجناسيا وأدبيا وإبداعيا كما قد تساعدنا في حد التصورات النظرية المختلفة المتعلقة بتلك المسألة. وإنا لا نكتفي بمجرّد المقاربة الأدبية، بما أنّ غايتنا في دراسة السيرة الذاتية، تبقى بالأساس المقاربة المنهجية على صعوبة اختيار منهج من المناهج يتكفّل بتلك المقاربة في مستوياتها المختلفة، وبالاستناد الى مرجعياتها المتعددة. ومما يزيد في تداخل تلك المستويات وتعقدها، مسألة الإغراق في الذاتية، وفي عواملهما ومتاهاتها القاتمة والغامضة والمتشعبة، وهو ما يجعل السؤال الأساسي الأوّل يقف عند ذلك الإغراق بمعنى الحدّ المضموني والأسلوبي. والإجابة عن ذلك السؤال، إنما هي في الواقع، البحث عن خصائص خطاب السيرة الذاتية، أوّلا بمحاولة طرح القضايا الجوهرية والثانوية، ثم بمحاولة تحديد علاقة السيرة الذاتية بالتاريخ الأدبي. وهي قضايا قد تكون ملموسة ومجسمة في النص. وقد تكون ذات صبغة نظرية تنظيرية تثيرها المسألة أو منا قشتها في بعض حدودها، أو في بعض معانيها الحافة. وقد ترجعنا كل تلك المسائل الى مسألة القراءة، بمعنى التجاوب مع النص وما يثيره ذلك النص في ذات القراءة، الممثلة لتلك القضايا، والمختزلة لها. وهي في الآن ذاته قراءة ذاتية تحاول أن تكون موضوعية ومعقلنة في مفاهيمها ومقولاتها وأدواتها. بل إنها لا يمكن إلا أن تكون معقلنة رغم أن مضمونها يبقى أقرب ما يكون الى الشعور والعاطفة والانفعال، حتى في الحالات التي يلتزم فيها السارد بالواقع، وبالواقعية في خطابه السردي لأن الحديث عن الذات مهما حاول الواقعية والالتزام بها إنما يبقى في العديد من وجوهه ذاتيا.

وقد يتساءل بعضهم عن جدوى المقاربة الموضوعية المعقلنة بما أنها لا يمكن أن تكون معقلنة إلا في بعض وجوهها، ولكن تلك المقاربة، هي الكفيلة الوحيدة في نظرنا، باستقراء الخصائص المشتركة وتحديد الانساق التي تتأسس عليها كتابة "السيرة الذاتية".

ففيليب لوجون نفسه ، ما انفك يراجع أعماله

ورغم تعمق التجارب العربية في كتابة السيرة الذاتية، فنحن لا نكاد نظفر بنظرية عربية في كتابة السيرة الذاتية، ربما لما يوجد من تباين واضح بين النص المبدع، والنصّ المنظر لذلك النص، أو المستلهم لمقومات الكتابة الفنية فيه. لكن غياب تلك النظرية أو ما يشبه النظرية لاينقص من عمق النصوص المنجزة.

المنجزة عن السيرة الذاتية: وهي السيرة الذاتية في فرنسا (1972) L'autobiographie en France، وعقد السيرة الذاتية (1975) "Le pacte autobiographique" وقراءة ليريس" السيرة الذاتية والخطاب (1975) "lie leiris, autobiographie et langage" وأنا وآخر 1980 "Je et un autre". وما تلك المراجعة إلا إعادة قراءة من جهة، بمعنى إعادة التفاعل والاعتبار مع نص السيرة الذاتية التي تبقى نصا متجددا في قراءاته، وفي ما يمكن أن تحدثه تلك القراءات. بل إن فيليب لوجون قد أعاد النظر في حلّ النتائج العلمية بمعنى النقد، والتحليل، ومحاولة الخروج بخلاصات نظرية. فهو ما انفك يراجع ما توصل إليه، لأن ما توصل إليه قد لا يتوافق اتفاقا كليا مع ما نظر فيه من نصوص، ومع النصوص الأخرى المختلفة التي أراد أن تكون تلك الخلاصات قارئة لها أو محددة لأهم خصائصها. لذلك فإن دراسة السيرة الذاتية لا تقف عند حدود القراءة والتأويل إذ لا بد من أن يستند فيها إلى مرجعية نظرية تساعد على استخلاص قوانين الكتابة وحدها وتحديدها. على أن تلك المرجعية لا تزال باهتة المعالم في النقد العربي، خاصة إذا ما ارتبط الأمر بالسيرة الذاتية في معانيها الحديثة، أو كما ظهرت العديد من النصوص الإبداعية المجسمة لها.

أما المحاور الكبرى التي لابدّ لذلك النقد من الانشغال بها، فهي في مجملها: الحدّ، والمصطلح، والتطابق والعقد والأسلوب، والخلفية الذهنية، والمرجعية الايديولوجية، كلّ ذلك بالإضافة الى المحاور السردية الكبرى، مثل الحكي الاستعادي، وإشكالات الشخصية الواقعية، والتوغل في حياة الفرد وعوالمه الذاتية، والاهتمام بتاريخ ذلك الفرد، وإعادة القراءة بمعنى التجدد والتواصل واعتماد عديد الطرق التجريبية للتوصل الى حقيقة تلك الكتابة.

لكن قد تسقط مقاربة السيرة الذاتية في الخلط العميق بين الفرضية النظرية والاثبات النصي، لما بينهما من مراحل تهتم بالتفكيك التحليلي، وبإعادة بناء عوالم الذات، مع محاولة الانخراط في السياق، أو الانعزال عنه. وهي حركة قد تكون شبيهة بالحلقة المفرغة، لما بين البداية والنهاية من تشابه وتفاعل.

السيرة الذاتية، المفهوم والتصور:

فالسيرة الذاتية إشكالا تتنزل ضمن مسألة المعرفة المرتبطة بالكتابة، أو ضمن إشكالات الكتابة الفنية عموما، خاصة أنها لا تقف عند شكل من أشكال الكتابة، أو عند جنس من أجناسها، رغم أنها تبقى في حدّ ذاتها جنسا متميزا عن كل الاجناس الفنية الأخرى. وما التعدد والتراكم اللذان عرفتهما في

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الادب العربي القديم والحديث، والأدب العلمي عموما إلا دليل على ذلك التجانس والتميز في ان واحد.

وهو ما يجعل السجالات الإبداعية والنقدية المحيطة بها لاتنتهي، ولا تكاد تنتهي، لكن الانشغال بالسيرة الذاتية في الأدب العربي، يتفاوت من الإبداع الى النقد تفاوتا كميا وكيفيا بما أن تراكم النصوص الابداعية لا يعكس بالضرورة تراكم النصوص النقدية، كما أن السيرة الذاتية نصا إبداعيا تبقى من الأعمال الحميمة الملتصقة بذات المبدع تلك التي تفصح عن بعض رؤاها الذاتية، أو تلخص مراحل حياته، باعتبار علاقاتها الجدلية بالسيرة الإبداعية، أو بمحاولة إعادة بناء الذات بطريقة قد لا تتحقق في النصوص الإبداعية الأخرى. لذلك، ورغم تعمق التجارب العربية في كتابة السيرة الذاتية، فنحن لا نكاد نظفر بنظرية عربية في كتابة السيرة الذاتية، ربما لما يوجد من تباين واضح بين النص المبدع، والنصّ المنظر لذلك النص، أو المستلهم لمقومات الكتابة الفنية فيه. لكن غياب تلك النظرية أو ما يشبه النظرية لاينقص من عمق النصوص المنجزة، كما أنه لا يعني عدم توفر مقومات فنية راقية في تلك النصوص، بل إن المتأمّل في نصوص السيرة الذاتية العربية تطالعه مجموعة من الرؤى والتصورات التي تحيد بتلك الكتابة الفنية عن "كلّ تورم ذاتي لا جذور له في الواقع" ، على حد عبارة فيليب لوجون (انظر فيليب لوجوة، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم عمر حلي المركز الثقافي العربي، بيروت ، 1994 ص 5)

لكن السيرة الذاتية وهي تستلهم الواقع وتعيد قراءته أو وهي تعيد ترتيبه وتأويله باعتماد مجموعة مختلفة من المقاربات لا تهمل مراجعة الذات وإعادة اكتشافها، بما أن الانشغال بالذات هو مبحثها الأول والأخير، وإنها لتغرق في الحديث عن تلك الذات، وعن عوالم الفرد ومتاهاتها. وقد يساهم ذلك الأغراق في الحديث عن تلك الذات، وعن عوالم الفرد ومتاهاتها. وقد يساهم ذلك الإغراق في الحديث عن الذات في تحديد خصائص الكتابة، وخصائص الخطاب السردي في السيرة الذاتية كما قد يعمق القضايا المطروحة بتحليلها تحليلا يمزج مزجا مغريا بين الموضوعية والذاتية، ويلوّن العالم الخارجي بألوان الذات، الى حدّ الالتباس السيرة الذاتية بالتاريخ الأدبي، رغم ما يمكن أن يطرأ على ذلك الالتباس من تعقد وتشاكل للقضايا، يضاعف من أدبية النصّ، حتى لكأن محاولة الترتيب وإعادة البناء إنما هي محاولة لعقلنة ما هو ذاتي، أو ما هو باطني وغامض.

وقد لا تجدي تلك العقلنة فإذا بها تتوقف عند حدود المحاولة، محاولة اعادة بناء الذات بناء أدبيا، وإعادة ترتيب الزمن الضائع. لذلك فإنّ كل كتابة عن السيرة الذاتية إنما تحتاج الى اعادة الكتابة بمعنى إعادة القراءة والمراجعة والتقدير. وهو ما قام به فيليب لوجون في مختلف أعماله عن السيرة الذاتية، عندما أعاد نشرها باعادة النظر في الخلاصات العلمية التي قد كان توصل إليها. بل إن محاولة التنظير للسيرة الذاتية، إنما تقف عند حدود المواصفة والبحث عن المقومات الكبرى والمشتركة دون الامساكاك كليا بالمقومات الذاتية. وتتنزل تلك المعرفة في الواقع، في صلب مبحث المعرفة المرتبطة ارتباطا جدليا، بالكتابة الإبداعية وهي معرفة تتطلبها النظرية النقدية كما يتطلبها طرح إشكاليات السيرة الذاتية. وهو ما لم يتم بعد في النظرية النقدية المهتمة بالسيرة الذاتية في التراث العربي الإسلامي، بمعنى حدّ المصطلح والبحث عن أساليب التطابق بين الواقع والمتخيل، وعن خصائص الأسلوب، والاتجاهات الإيديولوجية، ان وجدت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالسيرة الذاتية تتأسس على نوع من الحكي الاستعادي الذي يروي أو تسرد قصة شخصية واقعية أو يؤرّخ لحياة فرد من الأفراد باعتماد عدة طرق وأساليب كالطريقة التجريبية، وكامتزاج الواقع بالحلم أو المتخيل امتزاجا يشرّع على مستوى المقاربة بين الفرضية النظرية والإثبات النظري. لذلك، لابدّ من المبادرة الى إقامة تفكيك تحليلي، يحدّد مجالات الاتصال والانفصال، ومجالات التماثل والتباين، أو مجالات التطابق والاختلاف بين ما هو واقع معيش وما هو متخيل على أنّ السيرة الذاتية تستند ضمن ما تستند اليه، إلى سلطة الكتابة، بما أنّ تلك السلطة، تبقى في نظر الكاتب، بطريقة شعورية أولا شعورية نقطة البداية والنهاية، أو هي منطلق الكتابة وهدفها. لكن تعدّد المنطلقات والأهداف، وتعدد الدوافع المشتركة في كتابة السيرة الذاتية لا تزيد نص تلك السيرة إلا تعقدا يضاهيه عمق في المعنى والدلالة والشعور، كما لا تزيد المصطلح إلا ضبابية في الصيغة التعبيرية.

ويسجل فيليب لوجون في كتابه "أنا وآخر" نموذجين من الضبابية النموذج الأوّل هو أنّ "محكي الحياة" وهي العبارة التي صارت اليوم سائرة وشائعة لا تتعلق فقط بموضوع جديد في العلوم الانسانية، وإنما تشي بغموض في العبارة نفسها، إذ تحيل على نوع من العلاقة بين الموضوع الجديد والموضوعات القديمة التي نعتبرها من مؤلفات السيرة الذاتية أما الضبابية الثانية فهي محاورة السيرة الذاتية لأشكال حكائية تقترب منها أو تتشابه معها. وهذه الأشكال هي الحوارات والمحكيات المختارة.

وتعني لفظة سيرة حسب الاستعمال:

1- تاريخ انسان مشهور يرويه إنسان آخر، وهو المعنى القديم والأكثر شيوعا.

2- تاريخا غامضا لإنسان يرويه هو نفسه لشخص أو أشخاص يساعدونه عن طريق الاصغاء إليه على التوجه في حياته.

وما تعدّد تلك المستويات سوى دليل على تعدد معاني السيرة الذاتية وهي المعاني التي يعترف بها فيليب لوجون، ويوليها أهمية خاصة، على أن تلك المعاني قد صاحبت مصطلح السيرة الذاتية، منذ أن ظهرت في انقلترا في بداية القرن التاسع عشر، بما أنها منذ تلك الفترة كانت تدلّ على معنيين متجاورين: المعنى الأول هو الذي اقترحه معجم لاروس، وهوالدال على حياة فرد يكتبها صاحبها في تعارض مع الاعترافات والمذكرات التي قد تروي أحداثا تخرج عن نطاق السارد، والمعنى الثاني هو المعنى العام الدال على كلّ مؤلف يعبّر فيه صاحبه عن حياته وإحساساته.

لذلك فإن السيرة الذاتية بقدر ما ترتبط بطريقة جديدة في الكتابة، فهي تتطلب قراءة أو مجموعة من القراءات الجديدة لأنّ صاحب السيرة الذاتية ليس ملزما في الواقع بأن يقول الحقيقة المطلقة، كما هو الشأن في الاعترافات بل أكثر من ذلك تبدو السيرة الذاتية نوعا من الكتابة تتجمع فيها نصوص متعددة ومختلفة في مرجعياتها وجذورها ومستنداتها. بل إنّ السيرة الذاتية تذكرنا بكتابة روسو وباسكال، وتحيلنا على خطاب المنهج لديكارت. فهي شكل ولاشك عميق ومتميز يرتبط في الآن ذاته باستراتيجيات الكتابة والقراءة. لكن الخلط في مصطلح السيرة الذاتية لا يعود فقط الى تعدد العلاقات بين دافع أو دوافع الكتابة، ومستلهمات القراءة وخلاصاتها، ولكن يعود كذلك الى المؤلفين أنفسهم، كما يعود الى النقاد والناشرين.

ويذهب جورج ماي Georges May، في كتابه "السيرة الذاتية" (جورج ماي، السيرة الذاتية، تعريب محمد القاضي وعبد الله صولة، المؤسسة التونسية للترجمة والتحقيق والدراسات: بيت

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

الحكمة تونس 1992) الى أن السيرة الذاتية شكل أدبي تختص به الحضارة الغربية وهو تعريف لا يكاد يتجاوز في نظرنا رصيد المؤلفات الغربية وهو يتجاهل عن قصد أو عن غير قصد مختلف ما الف في السيرة الذاتية في بلدان المشرق لذلك فإن تعريفه يبقى ناقصا أو منقوصا، أو هو يقتصر على شكل من أشكال السيرة الذاتية التي عرفت في الغرب. فهو ليس علميا إلا في حدود ذلك التصور وفي حدود المدونة المعتمدة مستندا. ولقد ربط جورج ماي بين ازدهار الأدب وازدهار السيرة الذاتية التي تساهم ولاشك، بطريقة أو بأخرى في تطوّر مفهوم الأدب، وفي تطوير فنّ الكتابة الأدبية، وإنه ليربط بين السيرة الذاتية والرواية التي بدأت حقا وحقيقة تشق طريقها في فرنسا في بداية القرن الثامن عشر وبالتدقيق حوالي سنة 1730.

لكن واين شوميكر Wayne Shumaker يرى أنه من العسير تقديم تصور تاريخي دقيق للسيرة الذاتية Wayne Shumaker ,Enghish Autobiography Its et losɔemergence, materials and Forn, Berkeley Angelos , University of California press, 1954

وهو ما يجعلنا نلاحظ أنّ كلّ تلك التعريفات إنما تتراوح بين البحث عن حدّ أنموذجي ، قد تشترك فيه كلّ أشكال السيرة الذاتية ثمّ عن حدّ ثان يتجاوز الأنموذج الى الإلمام بالتغاير على مستوى الشكل والمفهوم والتصوّر. ولقد حاول فيليب لوجون أن يطرح اشكالية الحدين، لكن وكغيره دون أن يتوصل الى تعريفات دقيقة ومقنعة بل إن حدّ السيرة الذاتية بقي يدور في حلقات مفرغة لأن من أهم الإشكالات المطروحة والمعتمدة، هي زاوية النظر والتصور في التقدير إذ يتردد ذلك التقدير بين اعتماد الخصائص في الحدّ واعتماد العلاقة المفترضة بين المؤلف والقارئ المحتمل فلقد عزفت إيليزبت بروس Elisabeth Bruss عن ميثاق السيرة الذاتية الذي صاغه فيليب لوجون (انظر Elisabeth W. BRUSS, L'autobiographie considérée comme acte littéraire, in Poétique, n°17 (janvier 1974), Passion

بينما ألحّ جورج غوسدورف، إلحاحا خاصا على" التهافت والمصادرة اللذين تتسم بهما السيرة الذاتية بالنسبة الى مجموعة من المؤلفين عاشوا قبل ظهور الوعي بجنس السيرة الذاتية " Georges Gusdorf,) De l'autobiographie unitiatique à l'autobiographie genre littéraie, Revue d'histoire littéraire de la LXXV (1975 France

أما جون ستاروبنسكي Jean Starobinski فقد انتهى الى أنه "ينبغي إذن أن نتجنب الحديث عن أسلوب أو حتى عن شكل مرتبطين بالسيرة الذاتية، إذ لا وجود في هذه الحالة لأسلوب أو لشكل ينبغي الالتزام بهما."

(Jean STAROBINSKI, le style de l'autobiographie dans l'oeil vivant, II : la relation critique, Paris, Gallimard, 1970, p 84)

غير أنه لابد من الملاحظة أن عدم التوصل الى حدّ نهائيّ والى خلاصات بالامكان أن نعتبرها حاسمة في مجال السيرة الذاتية إنما يعمق تلك السيرة ويوسع دلالاتها وأبعادها لكن بقدر ما تبدو عبارة السيرة الذاتية غامضة وغير دالة بقدر ما تبدو قريبة من الذات، ومن الشعور. وهو ما جعل واين شوميكر يذهب الى أنه بإمكاننا الحديث عن السيرة الذاتية، تماما كما لو كنا حقا وحقيقة نتمثل تلك العبارة.

وقد يصبح ذلك التمثل منطلقا لطرح القضايا الأساسية في السيرة الذاتية وهي القضايا التي يطرحها جورج ماي Georges May في كتابه السيرة الذاتية , Georges May) L'autobiographie P. U. F. Paris 1979)

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

والمتعلقة بعصور ازدهار السيرة الذاتية، وبتقنيات كتابتها، وبالدوافع المختلفة التي تساهم في تشكل تلك الكتابة والتي قد تكون لها مضمونا ومقصدا والتي قد تتحكم في قراءاتها، وبالطرائق المتبعة، والشروط المتحكمة فيها. فالسيرة الذاتية هي كما استخلص العديد من النقاد والمنظرين والدارسين تبقى أقرب الى المنطلقات النصية منها الى الأحكام النظرية.

تصنيف السيرة الذاتية

إن كلّ مقاربة للسيرة الذاتية لا يمكنها أن تعكس التنوع النصي المتجمّع فيها، كما لا يمكنها أن تعكس التعدّد والاختلاف في تنويعاتها الفنية، ما لم تأخذ بعين الاعتبار التوسيع في المدونة النصية، على اختلاف مقاصدها ومصادرها ومرجعياتها، بل واللغات المكتوبة فيها والثقافات التي تنتهي لها.

فتصنيف السيرة الذاتية في حد ذاته لا يمكن أن يتم دون أن تتم تلك المقاربة المتنوعة التي لا يمكنها، ولا شكّ أن تهمل المرجعية الأولى التي هي الذات والتي قد لا تحّد بحدّ. لذلك فنصوص السيرة الذاتية تتسم كمّا بنوع من الطول الذي رغم تجاوزه المقدار النسبي في الأجناس الأدبية الأخرى، فهو لا يفي بحاجة الكاتب كما لا يفي بحاجة الذات على أن السيرة الذاتية تكتب عادة في مرحلة متأخرة من مراحل العمر، وتتأسس على مبدإ المتعة واللذة في الكتابة، بالنسبة الى الكاتب أولا، وبالنسبة الى القارئ الذي قد يتمثل بالكاتب ثانيا، أو الذي قد تجمعه به أواصر المشابهة في الألم والسعادة وهو ما يجعل نصوص السيرة الذاتية على طولها والتواءاتها، وبعض تكرارها أو إعادتها لبعض المواقف، أو الفترات الزمنية لا تسقط في الرتابة والملل أو لنقل: "إن الرتابة فيها محبّبة الى نفس القارئ". فالسيرة الذاتية مهما

يتفق النقاد والدارسون الأوروباويون على أنّ اعترافات سانت أوغستين St Augustin (354-430) الاسقف الإفريقي الشهير الذي اشتغل أستاذا للبلاغة بقرطاج وروما، وميلانو، إنما هي من قبيل السيرة الذاتية الحقيقية، رغم أنها سبقت وضع المصطلح بأربعة عشر قرنا.

اختلفت مطامحها ومقاصدها، ودوافعها، فهي لا تخرج عن المنازع الانسانية التي تنتاب الفرد وتجيش في ذاته، خلال فترة من الزمان محددة فهي تسبر الذات وتعريها، وقد تتعرض لكل حالاتها ومواضعاتها النفسية، والفكرية والاجتماعية والسياسية وهي من خلال ذلك قد تعري المجتمع وتفضحه فتكشف عن العلاقات المريبة، وعن اللؤم البشري، والعشرة السيئة، وهي تنحت مسلكا للذات الإنسانية وهو ما يجعلنا نبحث بطريقة أو بأخرى، عما يمكن أن يغري القارئ في السيرة الذاتية، ومبدأ ما يغري في علاقاته المتشعبة والمعقدة بالذات الإنسانية يتعارض ويتناقض تناقضا صميما مع ما ذهب اليه مؤرخو الأدب في الغرب "من أن موضوع السيرة الذاتية قد نشأ في أوروبا ومن أنه ينتمي الى الثقافة الغربية. وإنه ليدحض ما ذهب اليه جورج غوسدورف الذي رأى أن أمثال غاندي، عندما كتبوا سيرهم الذاتية إنما كان ذلك لديهم بفضل

كتبوا سيرهم الذاتية إنما كان ذلك لديهم بفضل ماسرى إليهم من ثقافة الغرب .

Georges Gusdorf, Conditions et limites de l'autobiographie, Formen der Selfst dorstelling, Berlin, dunker und Humboldt, 1965 p 105)

ولقد رتبت الباحثة الأمريكية آنا روبسن بور: Anna Robeson Burr السيرة الذاتية حسب الأمم الخمس التي تنزع في نظرها منزع السيرة الذاتية: وهي إيطاليا، ففرنسا، فبريطانيا العظمى، فألمانيا، فالولايات المتحدة ويقوم هذا الترتيب على تجاهل مطلق لثقافة الصين والهند وللثقافة العربية بالخصوص بل وللثقافات الإفريقية المختلفة إما لعدم اطلاع على تلك النصوص، وإما لاعتبار نصوصها المتقدمة لا تنخرط ضمن السيرة الذاتية باعتماد اصطلاحيتها الحديثة لكن هل يشرع في الواقع إطلاق التسمية مصطلحا لإلغاء كلّ الأشكال الفنية المرتبطة بما يفيده المصطلح ارتباطا عضويا ووظائفيا؟

أما ظهور مصطلح السيرة الذاتية بالمعنى الحديث فيعزى الى الشاعر الانقليزي روبرت سوثاي (Robert Southey) الذي استعمله ولأول مرة في مقال له، سنة 1809 غير أن جورج غوسدورف سبق أن لاحظ استعماله قبل ذلك التاريخ في نص لفريدريك شليغل: Frederic Schlegel صادر سنة 1798 وهو الاستعمال الالماني لتلك اللفظة انظر Georges Gusdorf, De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire n°6 p 963

والأرجح أنّ تداول هذا المصطلح وانتشاره، في أوروبا إنما تمّ حوالي سنة 1800 كما يتفق النقاد والدارسون الأوروباويون على أنّ اعترافات سانت أوغتستين St Augustin (354-430) الاسقف الإفريقي الشهير الذي اشتغل أستاذا للبلاغة بقرطاج وروما، وميلانو، إنما هي من قبيل السيرة الذاتية الحقيقية، رغم أنّها سبقت وضع المصطلح بأربعة عشر قرنا. ويذهب جون جاك روسو الى أنّ جيروم كردان Jerome Cardan الذي كتب قصة حياته باللغة اللاتينية، ومونتاني Montaigne، قد سبقا في تأسيسهما لجنس الاعترافات. وهو إقرار بأنّ المصطلح ليس إلاّ تبلورا لاشكال في الكتابة سابقة تتوفر فيها جلّ المقومات والشروط التي تتأسس عليها السيرة الذاتية الحديثة بالمعنى الاصطلاحي وبالمعنى الفني المخصوص.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في أدب المعراج : جمال الدين بن الشيخ والنص - المغامرة

محمد الخالدي*

لقد اتخذت قصة الاسراء والمعراج في البداية بعدا دينيا صرفا فتعددت الاحاديث والروايات بشأنها واختلف السلف في زمن الاسراء : هل كان قبل الهجرة ام بعدها؟ ام قبل نزول الوحي على الرسول بسنوات؟ وهل تم الاسراء والمعراج في ليلة واحدة؟ كما اختلفوا ايضا في المكان الذي اسري به منه : هل هو المسجد الحرام كما جاء في الاية الكريمة؟ ام من بيت ام هاني؟ وفي المكان الذي انتهى اليه العروج : فقيل هو الجنة وقيل العرش وقيل طرف العالم حيث سدرة المنتهى.
اما الاختلاف الاكبر فكان في كيفية اسرائه : هل أسرى بجسده ام بروحه وهل رأى الله رؤية العين ام رآه بعين القلب؟

لكن القصة فقدت، بمرور الزمن بعدها الديني لتتحول الى مصدر الهام لا ينضب ما انفك ينهل منه المبدعون. فكان لنا ذلك الزخم الهائل من الادب الصوفي الذي استلهم هذه القصة او نسج على منوالها كمعراج ابي يزيد البسطامي ومعاريج ابن عربي وعبد الكريم الجيلي والحارث المحاسبي (كتاب التوهم) وفريد الدين العطار (منطق الطير) وغيرهم ممن اتخذوا من معراج الرسول رمزا لطريق السالك نحو التحقق.

اما في الادب العربي، فاشهر اثر استلهم قصة المعراج هو رسالة الغفران لابي العلاء المعري لكن اثر المعراج لم يقتصر على الشرق والعالم الاسلامي وحدهما بل تعدّاهما الى ما هو ابعد الى الآداب المسيحية، فقد اثبت المستشرق الاسباني المعروف سين بلا ثيوس، بعد بحث وتدقيق استغرقا نحو ربع قرن، ان شاعر ايطاليا العظيم اليجييري دانتي قد تأثر في رائعته «الكوميديا الالاهية»بقصة المعراج.
ولن نقف هنا عند هذه المسألة فقد تناولها منذ الثلث الاول من هذا القرن دارسون كثر وافاضوا فيها. ومن شاء الاستزادة فليرجع الى اعمال هؤلاء الدارسين. . .
لقد احدثت قصة الاسراء والمعراج انقلابا حقيقيا في الذائقة العربية التي كانت الشرارة الاولى التي الهبت الخيال فذهب بعيدا في جموحه وارتياده للاصقاع النائية حيث ينعدم الاين والكيف والمتى : وحررت اللغة من كل عائق فأبانت عن قدرات

لم يكن احد يتوقع ان تثير الآية الاولى من سورة «الاسراء» كل هذا الاهتمام وكل هذا الجدل الذي ما انفك محتدما منذ عهد الرسول الى يوم الناس هذا. فقد فتحت هذه الكلمات القليلة الباب على عالم عجائبي لا عهد للعرب به شغل ومازال الشراح ورجال الدين على اختلاف مشاربهم وعصورهم وفتن المتصوفة فشدوا الرحال اليه يرومون استكشاف تخومه وخباياه بحثا عن ينابيع الحكمة ومصادر النور.
كما الهم المصورين المسلمين فابدعوا اجمل المنمنمات واكثرها اشراقا وبهجة.

---

* شاعر وباحث

عجيبة ما كانت لتخطر على بال احد مهما اذعنت له وانقادت لارادته.

اما حدقة العين فقد اتسعت لتصبح بحجم الارض والسماء معا، تحيط بمشاهد تضيع فيها الحدود وتنعدم المعايير المألوفة فتفقد الاشياء احجامها وابعادها الطبيعية.

. . .انه باختصار بعد رابع يصبح فيه كل شيء ممكنا، فيه من المشاهدات ما لا يسعه خيال او تحتمله رؤية : «فهناك البحر المسجور وفوق البحر المسجور بحائر فيها ملائكة كثيرون لكل واحد سبعون الف رأس، في كل رأس سبعون الف وجه، في كل وجه سبعون الف لسان يسبّح كل لسان بلغة لا يسبح بها اللسان الآخر، وهناك ملائكة لكل منها ستمائة الف جناح، لكل جناح سبعون الف ريشة، فاذا سبح لسان الكبير خرج من كل مكان من ريشه ملك من الملائكة يسبّح لله تعالى (كتاب المعراج للقشيري ص12)

وما يثير الدهشة حقا هو ان وصف هذه المشاهد يتم وكأنها مشاهد عادية لفرط اتساع حدقة الرائي - الرّاوي. فهذا ملك الرحمان «قد افترقت رجلاه من الارضين السفلى وافترق رأسه من السماء السابعة العليا، غلظ كل جناح من اجنحته مسيرة خمسمائة عام للراكب المسرع» (القشيري ص50)

وهذه سدرة المنتهى «على كل قضيب من قضبانها سبعون الف ورقة، ما بين الورقة والورقة مسيرة اربعين عاما، والورقة منها تظلّ الدنيا» (ص53)

لكن اللغة رغم انعتاقها، والخيال رغم جموحه يظلان عاجزين عن وصف بعض المشاهد كوصف العرش مثلا اذ يكتفي الرسول بهذه العبارة:«فلما رأيت العرش ابصرت امرا عظيما لا تناله الالسن» (ص58). وهكذا يكون الرسول اول من اشار الى ضيق العبارة وعجزها امام اتساع الرّؤيا وليس النفري.

غواية القص

كان طبيعيا اذن ان تفتن قصة الاسراء والمعراج، هذا الحدث الرّوحي البارز في حياة النبي الكثيرين لما احتوته من وصف مثير للملكوت الاعلى والسبع الطباق وهو يخترقها على ظهر البراق، فكثرت الرّوايات وتفنن القصاصون وبالغوا في زخرفتها مطلقين لخيالهم العنان مما اثار سخط رجال الدين والفقهاء فاتهموهم بالزندقة والكذب حتى ان بعضهم طالب بعدم دفنهم في مقابر المسلمين. لكن قصة المعراج فتنت ايضا متصوفة ومتكلمين لايشك في علمهم ولا في نواياهم فقيدوها كل وفق اجتهاده شارحين ماالتبس منها ومؤولين احداثها ورموزها استنادا الى القرآن والاحاديث النبوية. ومن هؤلاء على سبيل الذكر لا الحصر عبد الله بن عباس ابن عم النبي وراوي حديثه، وابو القاسم القشيري الصوفي المعروف وصاحب الرّسالة القشيرية الشهيرة في التصوف، ومحمد بن احمد الغائطي وهو امام شافعي توفي عام 1576 م، وجعفر البرزنجي، مفتي المدينة وخطيب جامعها المتوفى عام 1764 م ومحمد البابلي الحلبي، صاحب "السراج الوهاج في ليلة الاسراء وقصة المعراج" وهو متأخر نسبيّا.

ومنذ انتشار الطباعة طبعت هذه الروايات طبعات شعبية متعدّدة وهي تباع على الارصفة ولدى باعة الكتب القديمة في جميع المدن العربية.

ومازالت قصة المعراج بما تضمنته من احداث مثيرة ومشاهد اكثر اثارة تشغل الدارسين والمهتمين بالمتخيل العربي الاسلامي ولا غرابة في ذلك فهي تمثل النموذج الامثل-والاقدم- لهذا المتخيل.

ومن بين الذين اهتموا بهذه القصة الباحث والشاعر المغربي المولد، الجزائري الجنسية جمال الدين بن الشيخ. فقد دفعه افتتانه بها منذ طفولته الى خوض غمار تجربة فريدة من نوعها في دنيا التأليف. اذ عمد الى اعادة كتابتها باللغة الفرنسية بأسلوب جديد اعتمادا على الروايات العربية التي اشرنا اليها بالاضافة الى رواية تركية مترجمة الى الفرنسية واخرى لاتينية ضاع اصلها العربي بعد ترجمتها الى اللغة القشتالية في منتصف القرن الثالث عشر ومنها اللاتينية باعتبارها لغة العلم والادب في القرون الوسطى.

ويبدوان هذه الرواية في اصلها العربي هي الأكمل والاكثر تفصيلا والاحكم بناء مما جعل «المؤلف» يعتمدها كمصدر اساسي في صياغته الجديدة لقصة المعراج.

وتشاء الصدف ان يعود هذا النص الى اصله العربي في بداية الثمانينات عندما قام باحث مصري هو صلاح فضل بترجمته الى العربية ضمن كتاب له يتناول فيه تأثير الثقافة الاسلامية في الكوميديا الالاهية لدانتي.

ويذكرنا مصير هذا النص بكتاب الفيلسوف بن رشد «الشرح الكبير لكتاب النفس» لارسطو الذي ضاع اصله العربي ولم تبق منه سوى النسخة اللاتينية ولكنه عاد مؤخرا هو ايضا الى لغته الام بعد ان اقدم باحث تونسي هو ابراهيم الغربي على نقله الى العربية. . .

ان قصة المعراج كما اعاد صياغتها جمال الدين بن الشيخ ليست ترجمة او تحقيقا لنصوص سابقة ولا هي تركيبا على واحد منها. لانها لا تشبه في الواقع ايا منها وان احتوتها كلها. انه نص -مرآة تتكاثر فيه الصور ويتداخل بعضها في بعض فلا نميّز احدها عن الآخر. ومن هنا امكن لنا القول

بانه لا وجود لنص اصلي بالمعنى المألوف للكلمة وان النص الذي بين ايدينا هو نص بكر تتوفر فيه كل شروط الاصالة.

فليس من الهين ان نصوغ قصة على هذا القدر من الروعة والشاعرية اعتمادا على عدد كبير من الروايات صيغت في ازمنة مختلفة وبلغات مختلفة واحيانا من وجهات نظر مختلفة فمغامرة كهذه تستدعي تمثلا كاملا لظروف نشأتها وتطورها عبر العصور والاجيال وغوصا في الذاكرة الجماعية لاستنطاق ما تزخر به من قدرات عجيبة على التخييل وخرق المحظور وتجاوز المألوف والسائد.

وهو ماوفق اليه جمال الدين بن الشيخ الى حد بعيد فقدم لنا نصا ينبض حركة وحياة يتضمن من النصوص السابقة ويتجاوزها ليستقل بقراءته وجماليته الخاصة، وكل ذلك في لغة متدفقة تدفق السيل تستوحي من الذاكرة الشعبية تلقائيتها ونضارتها ومن الشعر زخمه وتوهجه. ولاغرابة في ذلك فالمؤلف - ولابد هنا من استخدام هذه العبارة - بالاضافة الى كونه استاذا جامعيا باحثا مرموقا عرف خاصة بكتابه «الانشائية العربية

(in Poétique arabe) هوايضا شاعر اصدر حتى عام 1988 تاريخ ظهور الكتاب الذي نحن بصدده ست مجموعات شعرية علاوة على ترجماته لاعمال بعض الشعراء العرب الى الفرنسية.

قصيدة في سبع حركات

لقد جاءت قصة المعراج كما اعاد صياغتها جمال الدين بن الشيخ عبارة عن قصيدة طويلة لفرط مااختزنته من زخم شعري وملحمي هائل. وقد قسمها الى سبعة اقسام او سبع محطات. وهو تقسيم لم تعتمده الروايات العربية على الأقل تلك التي أمكننا الاطلاع عليها. وهذه الأقسام هي: «الاسراء من مكة الى القدس»، «السماوات» «العرش»، «في الجنة»، «درجات النار»، «عذاب النار» و«العودة».

أما الراوي للقصة فهو الرسول أي أن المؤلف قد تخفى وراء قناع الراوي ليترك له حرية سرد ما يشاء من وقائع ومشاهدات عجيبة دون تدخل منه. وهذه حيلة أخرى من الحيل الكثيرة التي ينطوي عليها هذا الكتاب الفريد من نوعه نهجا وتأليفا.

يبدأ الرسول بسرد وقائع مغامرته الروحية من أولها الى آخرها دون توقف حتى ليشعر القارئ وكأنّ اعصارا قد جرفه معه بسبب السرعة في تتابع الأحداث والدفق الهائل من الصور التي يجد الخيال مشقة في تمثلها واستيعابها. فيروي كيف أسري به من المسجد الحرام الى المسجد الأقصى بعد ان أيقظه جبريل عليه السلام من نومه وأركبه دابة يقال لها البراق «دون البغل وفوق الحمار وجهها كوجه الانسان وخدها كخد الفرس وعرقها من لؤلؤ مشبك بالمرجان الأحمر وناصيتها من ياقوت أحمر مدرج بالنور واذناها من زمرد أخضر وعيناها مثل الزهرة والمريخ تتقدان...» ثم يصف رحلته الى القدس والى يمينه جبريل عليه السلام وكيف طلب منه هذا الأخير النزول والصلاة ركعتين في وادي العقيق حيث كلم الله موسى عليه السلام. وفي القدس يؤم الرسول في الصلاة الأنبياء والرسل الذين كانوا في انتظاره مما يدل على سمو مقامه عليهم جميعا.

وبعد الانتهاء من الصلاة يعرج به جبريل الى السماء الأولى يحفه حشد لا يحصى من ملائكة الرحمان ومنها الى الثانية فالثالثة حتى السماء السابعة حيث سدرة المنتهى. وفي كل محطة من هذه المحطات يصف لنا مشاهداته من كواكب ونجوم وملائكة «لكل منهم سبعون ألف رأس يتكلمون سبعين الف لغة الخ...»

ثم يقوده جبريل بعد ذلك الى العرش مجتازين، في سرعة البرق سبعين ألف رفرف مسافة كل واحد منها مسيرة خمسمائة عام، وبحارا من نور يحرس سواحلها ملائكة من الفخامة حتى ان طائرا سريعا يقضي مائة عام من الطيران ليقطع المسافة الفاصلة بين عيني أحدهم وخمسمائة عام لينتقل من كتف الى أخرى.

وأمام باب العرش يلتقي الرسول بميكائيل واسرافيل وعزرائيل ويسألهم عن سبب تسميتهم بهذه الأسماء فيجيبونه. ثم يرفعه جبريل حتى يصبح قاب قوسين أو أدنى من الحضرة الالهية. ويدور حديث طويل بينه وبين الله فيسأله الرسول ان يخفف عن امته عدد الصلوات التي أمرت بها فيسقط منها عشر صلوات فيشكره ويحمده ويقفل راجعا لكنه يعود اليه بطلب من موسى عليه السلام ويسأله التخفيف ثانية وفي كل مرة يسقط عنه عشر صلوات فيعود اليه مرة اخرى الى أن أمر له بخمس صلوات.

بعد رؤية العرش يعرج الرسول صحبة جبريل الى الجنة فيصف درجاتها السبع وهي عدن ودار الجلال ودار السلام وجنة المأوى وجنة الخلود والفردوس والنعيم وجميعها يفضي الى بعضه البعض، ثم يفيض في وصف انهارها وقصورها ودورها وحورياتها وما يتمتعن به من جمال أخاذ يشق على الرجل تحمله. وفي آخر المطاف يريه جبريل قصرا من البلور يمتد مسافة سبعين الف ذراع شيد فوق بحيرة ماؤها أعذب من العسل قائلا له: «هذا القصر قصرك خصك الله به من بين جميع الرسل والأنبياء»، فيشكره ويرجوه ان يريه كل ما وعده به فيأخذه من يده وهو يقول له: اعلم ان تحت هذه الارض التي يعيش عليها البشر سبع اراضين كل ما فيها من

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

النار هي الرمكاء والجلادة وارض البؤس، والأرض العقيم، والأرض الملساء والأرض السحيقة ثم الأرض العجيبة ، وهي مملكة الشيطان يقيم فيها مقيد اليدين والرجلين. ثم يروي له تفاصيل مذهلة عن الكائنات والمخلوقات التي تعيش في هذه الأرضين، فلما أراد الرسول معرفة ما إذا كان في الجحيم قصور وابراج ودور كتلك التي رآها في الجنة أخذه جبريل من يده وقاده الى مكان حيث يمكن رؤية النار وبواباتها السبع وقد ركبت الواحدة فوق الأخرى وهي: جهنم، لظى حطامة، السعير، صقر، الجحيم والهاوية. ويفصل بين كل بوابة وأخرى مسيرة سبعين ألف عام. وقد استولى الهلع والذعر على الرسول وانقبض قلبه لهول ما يرى فأمام كل بوابة كان هناك حشد من الشياطين وبني آدم لا يحصى عددهم، تلفحهم النار فتحيلهم الى حجارة سوداء. أما جوف النار فحالك السواد فيه سبعون ألف بحر من الصديد وسبعون ألف بحر من الجليد، وسبعون ألف من القار، وسبعون ألف من الرصاص المذاب وفيها سبعون الف جبل من اللهيب ينبع من كل جبل سبعون الف عين من النار يسيل منها سبعون ألف واد من النار وفي كل واد تقوم سبعون الف مدينة من النار يقوم في كل منها سبعون الف قصر وفي كل قصر سبعون ألف غرفة. من النار وفي كل غرفة سبعون ألف تابوت وفي كل تابوت سبعون الف صندوق، وفي كل صندوق سبعون ألف امرأة من نساء النار هن أفظع الناس خلقا (ص 144) ويستمر الرسول يسرد مشاهداته في دفق من الصور المرعبة لا ينتهي مفيضا في وصف أشكال العذاب التي تقشعر لها الأبدان.

وبعد رؤيته للنار وما فيها من أهوال يطلب الرسول من جبريل أن يعود به من حيث أتى لأنه لم يعد يحتمل هذه المشاهد فينزل به الى القدس حيث ينتظره البراق فيركبه وفي لمح البصر كان في فراشه عند ام هاني التي تنصحه وقد روى لها رحلته العجيبة بعدم إفشاء سره لقريش لأنهم لن يصدقوه لكنه أصر على الذهاب الى الكعبة ليقص عليهم مراقيه ومرائيه فكذبه أهل قريش بزعامة أبي جهل ولم يصدقه سوى أبي بكر كما انبأه بذلك جبريل عليه السلام.

وهنا تنتهي قصة الاسراء والمعراج كما رواها الرسول ولكن الكتاب المغامرة لم ينته إذ بالاضافة الى الشروح الموسعة والاحالات الكثيرة التي ذيل بها النص، اردف المؤلف وقد نزع عنه عباءة الشاعر ليتزيى بزي المحقق الثبت والباحث الجلد... بدراسة مطولة سماها "مغامرة الكلمة" تناول فيها بالنقد والتحليل تطور أدب المعراج منذ نشأته حتى أيامنا هذه فتحدث عن موقف الفقهاء ورجال الدين منه وعن موقف المعاصرين من هذا الأدب ورفضهم له باعتباره خرافات واخبارا ملفقة ومدسوسة القصد منها الاساءة الى الاسلام وأورد أمثلة عديدة على ذلك استقاها من صحف ومجلات تصدر في بعض العواصم العربية. ثم تحدث عن قصة المعراج وتناصها مع قصص الأنبياء كما أوردها الكسائي والثعالبي ووهب بن منبه وكتب التاريخ العام كمؤلفات الطبري وابن الأثير وابن الجوزي أو تناصها كذلك مع ما تضمنته كتب السيرة واشهرها سيرة بن هشام.

ولا يغفل الدارس الوظيفة الجمالية لمثل هذه الكتابات والقصص فيفرد لها الفصل الأخير من دراسته مشيرا الى قدرة الشعوب على خلق العجائبي والخارق والى حاجتها إليهما.

إن ما أقدم عليه الباحث والشاعر الجزائري جمال الدين بن الشيخ لهو بحق مغامرة شيقة كما قال عنها المستشرق الفرنسي المعروف أندريه ميكال في تقديمه للكتاب وهي مغامرة ذات أبعاد ثلاثة : روحية وشعرية وجمالية. فالكتاب بالاضافة الى ما توفر عليه من زخم شعري هائل حتى ليمكن اعتباره قصيدة طويلة ذات نفس ملحمي، هو تحفة رائعة إذ احتوى على اكثر من ستين منمنمة نادرة تم اقتناؤها بعناية من أكثر من متحف ومكتبة في العالم...

وستظل قصة الاسراء والمعراج نبعا لا ينضب ينهل منه المبدعون وأصحاب الذوق ويبدو أن روائيينا الحداثيين، لم يطلعوا عليها أو ربما عدّوها من الخرافات الساذجة وإلاّ لما افتتنوا كل ذلك الافتتان بالغرائبية الوافدة عليهم من أمريكا اللاتينية.

ولا بد هنا من الاشارة الى أسبقية المتصوفة في تلقف هذه القصة والتأثر بها والنسج على منوالها فتركوا لنا تلك النصوص الرائعة التي ما تزال تحتفظ بكل نضارتها وتوهجها.

ان النص الصوفي المفتوح هو النص الحديث بامتياز لانه يخترق الزمن ويخرق المحظور ولا يأبه بالسائد والمألوف ولا شك أن بن الشيخ كان يفكر وهو يقدم على مغامرته في هذا كله.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سؤال اللغة ومغامرة التحديث

خالد الغريبي*

جرى الاعتقاد من منظور النقد أن التحديث في الشعر العربي المعاصر مصدره الثورة على الوزن والقافية، وهو حكم مبالغ فيه، وإنّما جوهر التحديث ومداره اللغة حسب ما اعتقد.

واللغة الشعرية ليست مُعجما أو كلمات أو قاموسا من الألفاظ والمصطلحات أو تراكيب لها أنظمتها أو انساقا من الأصوات والمفردات وإنما هي عالم من الالفاظ والتراكيب والصيغ لاحدود لها في الايحاء يستخدمها الشاعر بلا ضفاف، ويصوغها من ايقاع النفس والحياة والوجود، وينحتها نحتا من أقاصي الكلام وبراري التيه ومغامرة السؤال وحيرة الوجدان.

إن اللغة لا نبض لها إلا خارج الوقت، إذا داهمها الفيض فرت الى الحلم وأجراس الروح وغيب الرحيل وشهوة السفر.

وحينما نقول لغة الشعر فإننا ندرك تمام الادراك:

أ- أن اللغة في هذا السياق هي من صميم الابداع الشعري بكلّ مكوناته التعبيرية والايحائية والرمزية والتصويرية والتخيلية والايقاعية أي أنّها جزء لا يتجزأ من التركيب والتشكيل والترميز(1) والبناء والصورة والايقاع،

ب- أن لغة الشعر هي تعبير عن حالة وموقف ورؤيا ويشكل هذا الثالوث من الدوال المفاتيح المشتركة بين أغلب شعراء الحداثة في تعريفاتهم للشعر(2) وتلعب الموهبة والمعرفة والخبرة الأدوار الأساسية في توسيع أفق الشعرية اعتمادا على اللغة وسائر العناصر المكونة للعملية الشعرية.

وتنبني المفاتيح الثلاثة على عوامل هي: الإستشعار الوجداني والوجودي لتجربة الباطن من جهة الحالة والتعبير عن رؤية العالم والانسان والتاريخ من جهة الموقف واستشراف الآتي والمغامرة في المجهول عن طريق الفن أي بالانزياح (3) عن لغة القاموس الى لغة التخييل والايحاء من جهة الرؤيا.

ج- أنّ التعبيرات اللغوية الحديثة لم تعد تقتصر على اللغة المكتوبة وإنّما تجاوزت ذلك الى هيئة بصرية وسمعية حيث يلعب التشكيل البصري للغة الشعرية وظيفة من وظائف الخطاب الشعري الأساسية فضلا عن عامل مسرحة الشعر الذي يعدّ احدى وسائل الابلاغ وسبيلا من سبل الاتصال والتلقي.

وعموما فإن تشكيل فضاء اللغة إنّما هو أساس شعرية النص خارج مدار الجنس الأدبي الأوحد، مادام كما قال فاليري "Valéry" «يبدو لنا أن اسم شعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة الى معناه الاشتقاقي أي إسما لكل ما له صلة بابداع كتب أو

* باحث - نائب عميد كلية الآداب والعلوم الانسانية بصفاقس

تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة ، لا بالعودة الى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر» (4).

د- لا يمكن أن يفوتنا إدراك أنّ اللغة عموما لها بعد لساني أساسي في تركيبتها ووظائفها المتشابكة التي أدرك "رومان جاكبسون" مدى تداخلها وارتباطها بالارسال والتلقي ومضمون الرسالة اللغوية في مجال ما اصطلح عليه بالشعرية التي يمكن أن تعرف «بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص (5) » مدركا تمام الإدراك خصوصية اللغة الشعرية والبنيات الخاصة للغة، إذ يقول في موضع آخر «إنّ التحليل اللساني الذي يأخذ ضرورة بعين الاعتبار تعدد الوظائف اللفظية ويوجد بالتالي متكيفا مع "خصوصية اللغة الشعرية" لا يمكنه إلاّ أن يعترف بالبنيات الخاصة التي تميز اللغة» (6).

إنّ أغلب هذه الملاحظات تندرج في صميم المنظور النقدي "لحداثة اللغة الشعرية"، وهي مقدمات تشمل تجربة الشعر العربي الحديث مع اللغة، وفي سياقها رأيت أن ألمّ الى تجربة هذا الشعر اللغوية منذ الخمسينات ناظرا في مسألة التحديث ومظاهرها في اللغة في محور أول ثم مقترحا مشروع تصور لتصنيف الشعرية العربية انطلاقا من نموذجين نظريين "لأدونيس" و"صلاح عبد الصبور" في محور ثان خاتما هذه الورقة بوقفة تحليلية نقدية حول الموضوع المطروح.

اللغة الشعرية العربية والتحديث: رصد عام

مثلت حداثة الخمسينات من هذا القرن لحظة تشكلت فيها نظرة جديدة الى اللغة الشعرية في ضوء تغير نظرة المبدع الى العالم والانسان والتاريخ والكتابة، مما أفضى الى انتاج حركات وجماعات كانت رؤاها وبياناتها بمثابة الاناقة على تاريخ موجع في زمن كان هاجس التحولات والقفز خارج أسوار النموذج يسكن أغلب المبدعين في العراق ومصر ولبنان وسوريا بعد مرحلة مخاضات عنيفة لجماعات الديوان والمهجر وأبولو، ولأفراد في المشرق والمغرب ظل صداهم ممتلئا بالبوح، لامدار يرسمونه إذ حجب عنهم الزمن رؤيا شفيفة لما ينبغي أن يكون، فظلوا مرتهنين بواقعهم وأبصارهم مزروعة في زمن قادم.

هكذا ولدت تجارب الشعر العربي الحديث ولمعت أسماء شعراء مثل السياب ونازك الملائكة وبلند الحيدري والبياتي... في حمأة السياسي والقومي والانساني وتتالت الأصوات متآلفة ومختلفة في جماعات وزمر وأفراد: فمن حركة الشعر الحرّ الى جماعة مجلة شعر التي تكونت في مرحلتها الأولى من يوسف الخال وأدونيس وخليل حاوي ونذير عظمة ثم أسعد رزوق وأنسي الحاج وخالدة سعيد وأصدرت هذه الجماعة أول عدد لها من مجلة شعر في كانون الثاني عام 1957 وبعد مسيرة ثمانية أعوام احتجبت خريف عام 1964. ومهما يكن الموقف من هذه الحركة وبصرف النظر عن الأسباب الآيلة الى فتورها ثم أفول نجمها فقد ركزت من خلال أقلام كتابها على اللغة ودعت منذ بيانها الأول إلى تطوير اللغة "وابدال التعابير والمفردات القديمة بتعابير ومفردات جديدة "كما جاء على لسان يوسف الخال ولم يتوقف هذا المدّ على ما ذكرنا من جماعات، وإنما تواصل على ألسنة شعراء الحداثة بمختلف مشاريعهم واتجاهاتهم، والحقيقة أنّه رغم اختلاف منطلقاتهم الابداعية إلاّ أنّ رؤاهم حول اللغة مثلث ألوان خيوط لنسيج مفاهيم مسكونة بهاجس التجديد والرغبة في التحديث والتجاوز بوتائر مختلفة يسندها في ذلك واقع المجتمع العربي واشكالياته السياسية والتاريخية والحضارية (من النكبة 1948 الى النكسة 1967 الى مختلف التحديات والأزمات التي دارت أغلبها حول قضية فلسطين والحرب الأهلية اللبنانية...)

إن فعل التحديث يمثل بعدا أساسيا من أبعاد حركة الشعر الحديث في نظرتها الى اللغة مفهوما وإجراء، تخييلا واستشرافا للآتي ممّا أخرج الشعر من نمطيته وسنّ له آفاقا جديدة، وفجّر العديد من طاقاته، وانجلت قدرة القول الشعري على التعبير والتصوير والأداء وتشكيل العالم والاشياء والرؤى والمشاعر في مدار المدهش والمباغت والمحتجب والسري...

وما صوت خليل حاوي عبر كتاباته الشعرية، "نهر الرماد" 1957 "الناي والريح" 1961 "الرعد الجريح" 1973" رسالة الغفران من صالح الى ثمود "1974"من جحيم الكوميديا" (1975-1979) إلاّ مثال حيّ لشاعر متعدّد الأصوات في لغة متنوعة السجلات ألف بين أزمنة الشعر العربي منذ أبي العتاهية والمتنبي والمعري وصروح الفكر الحديث وأعمدته مع نيتشه وشوبنهاور راسما خطوط التواصل بين لغة الأسطورة والشعر ولغة الوجود والدراما: فجيعة السؤال والانكسار وايقاع الحياة والموت والانبعاث وحقائق الأشياء، دوار سحيق يراوده ولا ملاذ في واقع عربي معاصر الا بالتعبير عن طريق اللغة ورموزها والاسطورة وطقوسها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عن تجـربة المعاناة الوجـودية في بعـديهـا الذاتي والقـومي والكوني، في هذا الفضاء الدلالي تشكلت لغة الشاعر الرمزية الأسطورية، [تموز، العنقاء، بعل، سدوم] ولغته المشبعه بالطقس الديني [يهودا، المسيح...] ولغة الطبيعة في عنفها وجلالها [الرعد، الشمس، و النجم] ولغة الوجود والغثيان [الملح، الكلس، الطحلب، الرماد...] وهي لغة في صيغة الجمع تعبر عن الصراع بين الحياة والموت والخصب والعقم والنهوض والجمود: جدولين رمزيين لصراع الانسان مغامرا عتيّا، بحارا يرتاد غمر المجهول [انظر قصيدة البحار والدرويش] ومنكسرا ذليلا يجثم في حالة «سدومية» غارقا في «الطين المواث»: لعبة الصراع بين سجلين من القيم أسستها اللغة وإيحاءاتها، بحثا عن بعث ممكن: «رعشة الموت الأكيد» التي لا بدّ أن تعقبها شهوة خضراء «تأبى أن تبيد» هكذا تتنوع تجربة حاوي في ظل الطابع الغنائي الفجائعي للغة حيث تمثل الذات مصدر التألم والتأمل، منها يتأسس خطاب اللغة وإليها يعود، ومن دهاليزها المعتمة المسكونة بأوجاع العصر نشأت صوره وخيالاته وإيقاعاته فإذا "الأنا" تمثل دورة الخطاب على ذاته إذ بقدر انغراسه في الداخل يكون امتداده في الخارج، وبقدر امتداده في الخارج يكون تشبعه بتجربة الداخل: لعبة لولبية لا فصل فيها بين التأملي والغنائي والذاتي والموضوعي ومعقولية المعرفة ولا معقوليتها، وهكذا تكون الذات من خلال نسيج اللغة والرؤيا صياغة لمعادلة التفكير في الواقع وبه ويكون الواقع صياغة لمحاولة التفكير في الذات وبها ويكون التفكير واقعا ذاتيا متأملا فيه... وما انكشاف مدار الفجيعة في شعره إلاّ تعبير عن وجه من وجوه عجز اللغة في صياغة المسميات حيث تقصف المأساة اليومية جدران الذات المتألة والمتأملة في واقعها فينكشف التاريخ غائما، دخنة فحم

ليس في الأفق سوى دخنة فحم
ليس في الأفق
سوى ضفة نهر وموت لا يبين

وفي كلمة موجزة: إن معاناة خليل الشاعر هي معاناة تعبير عن واقع مرير الحياة وقصيدة تطفح بآلام ذات وأمة يؤسسهما وعي حاد بالتاريخ، وما وحدة التجربة الوجودية عنده إلاّ وحدة تجربة لغوية تكون تمايزاتها دليل معنى لوجود ووجود لمعنى يفيض بدلالات إيقاع الحياة ووجهها الآخر: الموت.

هكذا المخاض العنيف يخلخل مدار زمن الابداع الشعري العربي منذ الخمسينات : رجّة الايقاع تلتها رجّة اللغة وبينهما رجّة المعاني تستشرف آفاقا قصيّة أو لنقل بمعنى آخر من مخاض الرؤية والواقع والتاريخ الى مخاض الرؤيا والانصهار في عالم القصيدة: نقلات سريعة في تاريخ الشاعر الواحد وفي تاريخ زمرة من الشعراء لارابط بينها إلاّ هاجس التجاوز. جاؤوا من القصيدة وبيت اللغة وطقوس الانكسار وهبوا يزرعون في أيامنا فوضاهم الجميلة ويذرون في كياننا نرجسيتهم المتعالية ودهشتهم الاسطورية «ونداءهم الراعف الى عودة ما الى الأشياء والى أوّل الأسماء» كما قال محمود درويش.

إنّ المتأمل في زمن الشعر العربي الحديث في علاقته باللغة والناظر نظرة شمولية في لحظات اندفاعه وانكساره يلحظ:

1- إنّ مغامرة التحديث هي في جوهرها مغامرة الكتابة شكلا ومحتوى وقد عبّرت هذه المغامرة عن نفسها من خلال درجة من درجات بلوغ زمن الشعر الحديث مخاضاته عند الرواد ومن تلاهم من موجات القول الشعري والتنظير له وبلغ المخاض أعتاه في الثلث الأخير من هذا القرن حيث دخل العديد من الشعراء في متاهة التجريب فتداخلت انماط الخطاب وذابت الحواجز في أغلب الاحيان بين أجناس القول وتسرّب السرد والمسرح الى بنيان الكتابة وضاعت الحدود بين النثر والشعر والايقاع والوزن والعامي والفصيح وتغيرت مقاييس تذوق الجمال وانعكس كل ذلك على تجربة نقد الشعر فغامت معالم التصنيف وتداخلت الاتجاهات واتسعت الهوة بين الابداع والنقد، مما أدخل ضيما بيّنا على حركة الريادة الشعرية وعلى أعلامها المؤسسين والناجزين لها ولحق ذلك أصناف الشعراء من المبدعين المنتمين الى موجات لاحقة.

2- إن محك الاختلاف بين الشعراء المحدثين هو اللغة بما هي أداة تعبير وتفكير وجهاز مركب من الرؤى والمواقف وأزمنة الابداع والانتماء الحضاري والتاريخي للأمة، فضلا عما يعلق بها من هواجس المبدع وتعبيراته الباطنية والذهنية وايقاع حياته وعصره...

وما لغة الشعر في هذا السياق الذي عبرت عنه تجربة الشعر الحديث في لحظات ابداعها المتألقة والمشرقة الا طبقات من المجازات والاستعارات والتكثيف الحي للصور والبيانات والمعاني حيث ينبجس طقس الكتابة مفعما بامتلاء التاريخ وانفتاح الوجود إن اللغة بهذا المعنى هي كما قال مارتن هيدجر «ليست مجرد أداة من بين أدوات أخرى يمتلكها الانسان بل هي بشكل عام وقبل كل شيء ما يضمن امكان أن يجد الانسان نفسه في قلب تفتح الموجود ولا يكون العالم إلاّ حيث تكون اللغة».

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

3- إنّ هذا الاقتران المخصب بين اللغة والذات والعالم هو الذي نلمح بعض ملامحه في نماذج من الشعر العربي الحديث طيلة نصف قرن في عذابات الكتابة ومحنها وتلوينات اللغة والبناء ومدارات الرؤيا.

مشروع تصنيف شعرية اللغة الحديثة: أدونيس وعبد الصبور منطلقا

لا مفرّ من التأكيد بدءا أن الالمام بالمدونة الشعرية الحديثة بشقيها النظري والابداعي مسألة لا تندرج في مشروعي هذا لضيق المجال وانفساح موضوع اللغة على أوساع لا تحدّ وعليه فقد ملت الى الاقتصار على رصد مواقف شاعرين من اللغة هما أدونيس وعبد الصبور محاولا الالماع عند الضرورة الى انتاجيهما الشعري، ومرد هذا الاختيار أسباب نظرية هي حصيلة قراءتي لمدونة الشعر العربي الحديث في النصف الثاني من القرن، وأسباب منهجية تطبيقية مقيدة بحدود المبحث وآفاقه حصرا لدائرة الاهتمام.

إن الأسباب النظرية يمكن حصرها في الملاحظات التالية:

1- إن الشعرية العربية الحديثة - فيما أعتقد- هي شعرية أقطاب لامدارس وإن الموجات الشعرية الحديثة وإن كان بينها أساس مشترك: استشراف أفق التحديث إلاّ أنها، تختلف في أساليب تفعيل الحركة الشعرية لأنها نشأت في أغلب الأحيان من هزات جزئية للأفكار والرؤى متصلة بعامل المثاقفة وبمواقف الشاعر الايديولوجية والمجتمعية وما يعيشه من أوضاع عالمية وأنظمة علاقات بشرية.

بحيث تفتقد هذه الرؤى الى نسيج خصوصية يوحدّها وما الموقف من لغة التراث المعاصرة إلاّ أشد العلامات تعبيرا عن هذا التنافر العضوي الذي آل في العقدين الأخيرين الى ضمور فاعلية الشعر وانفساح فاعلية السرد.

2- مثلث اللغة الشعرية مقوما من مقومات الاختلاف بين الشعراء داخل الرؤية الجامعة وبين مختلف الرؤى، على أنّ هذا الوضع من الصراع على قاعدة النظرة الى اللغة لم يخلق في مسار التجارب الشعرية المتلونة قاعدة مبدلة للرؤى وفق مذاهب شعرية معلومة لها كيانها وامتدادها، وإنما أنتج سلطا شعرية يتفاوت الاعتراف نقديا بها باختلاف منازع النقاد الفنية والسياسية، على أن ما تجدر الاشارة اليه أن هؤلاء الشعراء مثلوا في ذاكرة المتلقي جذورا لحداثة شعرية تمدّ أعراقها في العقود الأولى من حركة التجديد الشعري، أثرت لاحقا في موجات الشعر مشرقا ومغربا أولا وحجبت في نفس الوقت بما سلط عليها من أضواء النقد قامات شعراء مبدعين من أجيال لاحقة واعدة بالتنوع والاضافة ثانيا، وأثرت سلبا في أشباه الشعراء الذين لا حصر لهم إذ تعاملوا معها بالمحاكاة والتقليد في مستوى أساليب كتاباتهم وطرق انشادهم للشعر ثالثا. مما أغمض وضع الشعر وسبل نقده وتقويمه وتصنيفه.

أما في المستوى المنهجي التطبيقي فلأنّ حيز هذا المشروع محدود من حيث الزمن والاطار فقد ارتأيت:

أ- اجتراح تجربة الشعر العربي الحديث بابراز طرفي حديها والسعي الى توزيعها وفق رؤى تنظيرية للغة رغم وعينا بالفروق المائزة بين الشعراء المنضوين في رؤية واحدة.

ب- اكتفيت في عملية ضبط حديّ الدائرة التصنيفية بالنظر في موقف كلّ من أدونيس وعبد الصبور من اللغة الشعرية وبمقتضى رصد أولي أدركت أنهما يمثلان وجهتين مختلفتين أثرت تأثيرا واضحا في صيرورة الشعر العربي في العقود الأخيرة، كما أدركت أنّ سائر الموجات الأخرى لشعرائنا الكبار الذين يضيق المجال لذكرهم تتحدد خطوطها بين هذين القطبين مع امكانية وجود محاور خطية أفقية مشتركة تجمع الأطراف والموسطات في حركة جدل وتبادل وتأثير.

إنّ مدار الاختلاف بين أدونيس وصلاح عبد الصبور هو الموقف من اللغة الشعرية، ولعل هذا الخلاف شكّل في نظري جزءا لا يتجزأ من تاريخ ظاهرة الشعرية العربية الحديثة منذ النصف الثاني من هذا القرن أوّلا ومقياسا من مقاييس تصنيف النظرات الى اللغة وأساليب التعامل معها شعريا ثانيا.

ويكفي أن ننطلق في هذا الصدد من قولة لأدونيس مقارنا بين موقفه وموقف عبد الصبور من اللغة لتبين صحّة ما ذهبت اليه، يقول أدونيس: «أمّا عن اللغة الشعرية فكان لكل منا رأيه وممارسته وكنا على طرفي كنت أتساءل فيما أقرأ نتاجه... هل يكفي لكي نخرج من التقليد الموروث ونؤسس مقاربة شعرية جديدة أن نستخدم اللغة البسيطة أو المبسطة أو اليومية العادية؟ وكنت أجيب دائما ولا أزال أن هذا الاستخدام ليس بحد ذاته مهما كما يزعم بعضهم أو شعريا وإنّما تتجلى أهميته وشعريته في كيفيته. ففي هذه وحدها يكمن استكشاف أو تبين مدى تجاوز أو تفجير اللغة الشعرية التقليدية من جهة وفتح آفاق جديدة للتعبير وطرقه من جهة ثانية...» (7).

إنّ تجربة أدونيس الشعرية وما أسهم به من كتابات نظرية بدءا من "مقدمة للشعر العربي" (1971) مرورا بـ زمن الشعر "(1972) والثابت والمتحول" باجزائه الثلاثة

(1974-1978) و"فاتحة لنهاية القرن" (1980) و"سياسة الشعر" (1985) و"الشعرية العربية" (1985) وصولا الى "كلام البدايات" (1989) و"الصوفية والسريالية" (1992) وغيرها تعبّر عن الأهمية التي أولاها للغة الشعرية ويمكن أن أجمل نظرته الى اللغة في:

1- إنّ اللغة هي صميم الشعر ولا شعر خارج اللغة: فاللغة هي بمعنى من المعاني جوهر الكتابة، والكتابة بحث دائم واستكشاف لانهائي للمجهول وهي القبض بوساطة اللغة على الموضوعات، ولا يتحقق ذلك في عرف أدونيس إلا إذا امتلكت رؤيا ناقدة تقفز بنا خارج المفهومات السائدة فتتيح للقول أن يتفجر وللكلام أن يتشكل خارج مدارات المألوف والمعتاد والجاهز، ويميز "أدونيس" في كتابه "زمن الشعر" بين اللغة الشعرية واللغة العادية بقوله: "إنّ لغة الشعر هي اللغة الايضاح، فالشعر الجديد هو في هذا المنظور فن يجعل اللغة تقول ما لم تتعود أن تقوله، فما لا تعرف اللغة العادية أن تنقله هو ما يطمح الشعر الجديد الى نقله (8)».

2- إن اللغة الشعرية هي نقيض الواقع لأنّها لا تتأسس في نظره إلاّ خارج المألوف من المفاهيم والسائد من النظرات، ولأنها خلخلة لهذا السائد وتجربة كيانية عميقة فإنها «تستمد طاقتها الايحائية وقيمتها من تعاليها أي من كونها تتجاوز الواقع أو بتعبير أدق من كونها الواقع الذي يتجاوز الواقع «(9)

3- «إنّ اللغة ممارسة كيانية للوجود» ومن هنا تتولد العلاقة بين الشاعر والأشياء التي يكتبها وهو بقدر ما يتخللها تتخلله تصير جزءا من كينونته، والشاعر حسب أدونيس «لا يكتب عن الشيء وإنّما يكتب الشيء. إذ اللغة ليست للانسان لكي يقول ما هو واقع وحسب، وإنّما هي أيضا وقبل ذلك لكي يقول الوجود كينونة وصيرورة (10).

4- إن اللغة أداة للتعبير عن الأشياء لا بوصفها أو النزول إليها وإنما بالسمو بها الى عتبات المجردّ والجوهري، فهي على حدّ عبارة أدونيس «لا تهبط الى الشيء لكي تلتصق به وتبقى معه وتتشيأ وإنما لكي ترفعه إليها وتؤنسنه، هكذا ليستَ اللغة بالشيء الذي يفصح عنها بل الشيء شيء باللغة التي تفصح عنه (11)».

5- الانسان هو صانع اللغة وصانع الشعر باللغة، والشعر حسب تعبير أدونيس «ليس موجودا في اللغة كما هو اللون مثلا أو العطر موجود في الورد. الشعر في الانسان والانسان هو مالىء اللغة بالشعر ومالئ العالم» (12)

6- إنّ اللغة هي المعنى ولا معنى خارج الفكر فهي ليست مجرد أداة لايصال معنى منقول عنها، إنها بالأحرى المعنى، لأنها هي الفكر، بل أنها سابقة عليه لأن المعرفة لاحقة ومن هنا كان معيار المعنى في اللغة وكان محدّدا بقواعدها» (13)

7- اللغة رمز لكل حرية، وهي فضاء تحرّر لطاقاته وامكاناته ورغباته وحلمه، وهي أفق التخلص من كل ضرورة لذلك تكون اللغة وحدها المكان الحي، الحرّ، اللانهائي، انها الحضور الغامر الذي لا يردّ» (14).

هكذا تلتئم اللغة في عرف أدونيس بالواقع والوجود والأشياء والعالم والانسان والمعنى والفكر والحرية، وإذ يفصح أدونيس في كتاباته النظرية عن هذه المعاني المتعددة للغة، فإنما يصوغ نظرة تكاد تكون مبدئية مفادها أن اللغة كيان قائم بنا، وبه ومن خلاله نتحرر من السائد لأنها أداة من أدوات تعبيرنا عن كينونتنا، ولا تكتسي هذه الكينونة معناها خارج ما به نعبر، من هنا يندرج مفهوم الشعر إذ الشعر كما قال "هنري ميشونيك" متحدثا عن تجربة أدونيس « الشعر، نقد الشعر، صراع مع الشعر، ليس فقط هذا التقليد أو ذاك من التقاليد المختصة بالأوزان الشعرية لكن من أجل الشعر الذي يجب أن يكتب ضد الشعر المكتوب أصلا، شعر الآخرين وشعر الشاعر نفسه» (15).

إذا كانت اللغة كما أسلفنا ترفض التكيف مع السائد، وهي لا تعبر عن الظاهر من وجودنا، وإنّما تفصح عن الملتبس من كياننا، فهي بالضرورة تميل الى التعبير عن هذا الملتبس بالغموض الذي هو حقيقة الشعر «إذ ليس من الضروري لكي نستمتع بالشعر أن ندرك معناه ادراكا شاملا، ذلك أن الغموض هو قوام الرغبة بالمعرفة» (16) وإذا كان هذا الغامض هو نسيج العالم الشعري بما هو لغة ورمز وإيحاء وصور ومعرفة فإن هذا الموقف حول الغامض وتجلياته في العملية الابداعية هو ما شكّل خط التباين في وجهات شعراء الحداثة ونقادها... ولئن ربط بعضهم تجربة "أدونيس" وخاصة في مؤلفه «الكتاب» بالنزعة الى ارادة الالتباس معللا ذلك فلسفيا يرفض التجوهر في قوله: «رفض التجوهر يعني رفض الوضوح لأنّ حيث يتجوهر معنى الأشياء وتظهر لنا هذه الاشياء مكتملة ومليئة بذاتها وبالتالي واضحة الهوية، ما يتجوهر يسمى، وما يسمى متماه مع ذاته وممكن، وبالتالي القبض عليه عن طريق مفهوم محدّد وثابت لامكان إذن فيما هو متجوهر للالتباس...» (17).

فإن مسألة هي أكثر تعقيدا مما نظن من حيث وظيفة الشعر وخصوصية التلقي والأطر الابستيمية التي ينتج فيها الشعر كفاعلية ابداعية وانسانية وحضارية، ولعل هذا ما دعا فئة من

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشعراء الذين أدركوا أن وظيفة الشعر هي تغيير العالم الى رفع اصواتهم ضد عتمة الشعر... وفي هذا السياق يندرج صوت صلاح عبد الصبور الذي يمثل الوجه الآخر من حداثة التجربة اللغوية والشعرية بالقياس الى أدونيس.

يندرج مفهومه للغة الشعرية في إطار مفهوم أشمل للشعر باعتباره «فن اكتشاف الجانب الجمالي والوجداني من الحياة والتعبير عنه بالكلمات الموسقة» (18).

ان اقتران الشعر بالحياة هو الذي يسوغ اقتران اللغة بالحياة في علاقة حميمية أصيلة، ومن هنا تنشأ العلاقة بين اللغة والشعر في المستويات التالية:

1- ان اللغة عند عبد الصبور بما هي في عنصر من عناصرها ألفاظ فان «الألفاظ هي رموز لمعان»

أي بمعنى آخر هي مجال ترميزي يحقق الشاعر من خلاله معادلة الربط بين الواقعي والرمزي.

2- إنّ اللغة مشاعة بقدر ما تحمل فرادتها الابداعية وما تأكيد عبد الصبور ضرورة تميز الشاعر وتواصله مع المتلقي في نفس الوقت إلاّ دليل وعي بوظيفة الشعر الجمالية والانسانية فهو القائل: «لا بد أن يكون للشاعر صوته الخاص واستعماله الخاص للغة لان اللغة ملك كل الناس... فالشاعر يمتلك اللغة كما يمتلكها كل الناس ولكنه يعيد تنظيمها بحيث تخرج في أنساق أو سياقات يتوفر فيها الجمال والقدرة...» (19).

3- ان صلة اللغة بالخلق والصدق متينة، فهي لا تحاكي الحياة وانما تعبد خلقها دون أن تخلّ بشروط الصدق الذي هو الطابع التعبيري عن الحياة. فالشاعر على حدّ قوله: «لا يعبر عن الحياة ولكنّه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة وأكثر منها صدقا وجمالا..» (20)

4- ان اقتران التجربة الشعرية عنده بالتجربة الوجودية والصوفية أفضى الى اعتبار اللغة أداة "للامساك بالحقيقة والوصول الى جوهر الأشياء".

5- ان اللغة لا تحيا إلاّ بمعاودة انتاجها بالنظر في التراث الأدبي العربي ولا يتحقق ذلك في نظره إلاّ إذ "منحنا الجسارة اللغوية (21)" لذا نقد ما أسماه بأشكال تعفف اللغة الشعرية عن استعمال أي لفظ جرى استعماله في الحياة العادية إيثارا للزينة على الصدق وظنا أن اللفظ يفقد جماله حين تداوله الألسن» (22) وعموما فان مفهوم اللغة ووظيفتها في الشعر عند عبد الصبور لا يمكن فصلها عن سياق لحظتها وعن تطور تجربة الشاعر من خلال ابداعه الذي [illegible] فيه منحى متغيرا: من (الناس في بلادي) 1957 الى (أقول لكم 1961) الى (أحلام الفارس القديم 1964) الى (تأملات في زمن جريح 1970) الى (شجر الليل 1972) الى (الابحار في الذاكرة 1979)، على أنّ ما وسم شعره إجمالا كما قال هو: «اصطناع لهجة الحديث الشخصي الحميم».

ان هذه الخاصية بقدر ما شكلت شعارا عند شعراء الموجات المتتالية فسعى بعضهم الى انتهاج نهجه في تجربة الشعر المصري الحديث خصوصا، ولعلّ أحسن من عبّر عن ذلك الشاعر "فاروق شوشة". في قوله متحدثا عن "صلاح عبد الصبور" «لكن الصيغة الشعرية التي انجزها صلاح عبد الصبور كانت بالنسبة لنا وبالرغم من هذا كله الصيغة النموذج في تعبيرها عن الوجدان وفي نفاذها الي جوهر الشعر وفي استشرافها وتمثلها لحساسية العصر وقدرتها على ترشيد هذه الحساسية والاسهام في بناء المعجم الشعري المعاصر وتشكيل القصيدة الحديثة » (23).

إلاّ أنّها اعتبرت عند البعض دليل نظرة ضيقة ومباشرة للغة ووظيفتها. وهي أقرب للتعبير عن عالم المحسوسات، وأنّ شحنتها التخيلية تظل مشدودة الى الأرض واليومي رغم توقها الى الانفلات منه، ولعل ذلك مادعا محمد بنيس تواصلا مع فكرة أدونيس الى القول: «ان شعر صلاح يراوح بين الرؤية والرؤيا وتلكه المحسوس والملموس بقدر ما يطمئن للتخييل على أن ملموسه ومحسوسه أكثر حضورا من تخييله... فلم يكن حواره مع اللغة الا هامشيا » (24) على هذا الخط الفاصل بين رؤيتين: رؤية تجريد اللغة والسعي الى ترميزها عند أدونيس وتجسيد اللغة واضفاء بعد الواقعية والتعبيرية عليها تقع تجربة الشعر العربي الحديث منذ الخمسينات الى الآن... وانطلاقا من هذا الخط ترسم كل التمايزات بين موقفين من اللغة الشعرية وأساليبها وما يتصل بها من مسائل متعالقة مثل مسألة الغموض (25) ومسألة الشعر والتلقي ومسألة التعدد اللغوي.

وقد قسم الدكتور صلاح فضل في كتابه "أساليب الشعرية المعاصرة" (26) هذه الأساليب الى مجموعتين أسلوبيتين، أطلق على المجموعة الأولى مصطلح الأساليب التعبيرية وسمى الثانية بالأساليب التجريدية ولاحظ «خط التطور البارز في الشعرية العربية المعاصرة يتمثل في التقلص المتزايد للأساليب التعبيرية والتكاثر الواضح للأساليب التجريدية الأمر الذي يؤدي الى لون من تغريب الشعر (27) » كما صنف الأساليب التعبيرية في أربعة تنويعات أسلوبية، هي الأسلوب الحسيّ وأحسن من يمثله نزار قباني والأسلوب الحيوي ويمثله كلّ من بدر شاكر السياب وأمل دنقل وأحمد عبد المعطي حجازي والأسلوب الدرامي ويمثله كلّ من عبد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصبور ودرويش في بعض مراحله والأسلوب الرؤيوي ويمثله عبد الوهاب البياتي وخليل حاوي وبعض من شعر سعدي يوسف (28).

أمّا مجموعة الأساليب التجريدية فتنقسم الى نوعين : التجريد الكوني ويمثله أدونيس وقاسم حداد، والتجريد الاشراقي ويمثله عفيفي مطر وسعدي يوسف (29)

وفي ظني أن هذا التقسيم رغم مشروعيته المعتمدة على الأسلوبية وادراكه لمناطق التداخل والتقاطع بين شتى هذه الأساليب، فإنه يشمل بدرجة أساسية رؤية الشاعر الى النص والانسان والعالم. أمّا موقفه من اللغة فهي مسألة تظل تحتاج الى مزيد من الابراز، وما يزيد الظاهرة اشكالا في تجربة الشعر العربي هو أنّ الخيط الفاصل بين التعبير والتجريد رقيق جدا، في تجربة القصيدة الواحدة ناهيك عن تجربة الشعر والشاعر، وذلك أن مدار التمايز بين الحسّي في شعر نزار قباني وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور على سبيل المثال مسألة تحتاج الى مزيد التفحص والتحليل، وقس على ذلك التمايز بين الأساليب الدرامية في شعر كل من صلاح عبد الصبور ومحمود درويش وخليل حاوي...

من هنا فإني أعتقد أن مشروع التقسيم يمكن أن ينبني على استعمال اللغة الشعرية بما هي مفتاح من مفاتيح تصنيف الشعرية العربية الحديثة، وبمقتضى ذلك فانّ دائرة التعبير عن طريق المجسدات اللغوية يمكن أن تشمل اضافة الى صلاح عبد الصبور كلاّ من عبد المعطي حجازي وأمل دنقل. أمّا الدائرة الثانية فيمكن أن تشمل كلاّ من أدونيس ومحمد بنيس وقاسم حداد... وبين هذين الدائرتين يمكن رسم مدارات أخرى ينضوي في إطارها سائر الشعراء مع ترك الحرية لكل مدار أن ينجذب ممثلوه الى زمرة التجريد أو التجسيد.

ان حركة الاتصال والانفصال جذبا ودفعا بين قطبي "التجريدية اللغوية" والتجسيدية أو "التعبيرية اللغوية" هي سمة الشعرية العربية، ولعل الميل المتزايد الى تكسير النسق الغنائي في اللغة الشعرية والذهاب في تجربة اللغة الدرامية الى أقصى تخومها هو ما يشكل ميسم الشعرية العربية الحديثة مع ما يكتنفها من تجديد في بناء سجلات اللغة والصورة والايقاع.

وعموما فان ذلك لا يمنع من القول: ان موجات الشعر العربي الحديث يكتنفها تلاحق وتكثف وتشي بأزمة نوع لا بأزمة كمّ مما يدفع أي باحث الى النظر في خارطة الشعر وتلويناته بشيء من الدهشة المشوبة بالحيرة لتقارب الألوان وتباعدها في نفس الوقت ظاهرا، على أن العين المتخصصة لمنابت هذه التجارب والرؤى الشعرية ومظانها يكتشف أن جذورها الاشتقاقية لا تخرج عن دائرة تصنيفية معلومة، ولكن ما طغى على هذه الحركات التأسيسة لا حقا عبر أزمنة الشعر المكرورة من تشتت وتوزع أضفى عليها تعقدا وفوضى دون أن يكون ذلك عامل اخصاب واضافة. وهكذا يمكن استخلاص حقيقة مفادها أن عقدي الخمسينات والستينات من هذا القرن هو المدار التحديثي لقضية الشعر واللغة وأن العقود التالية ما هي إلا تواصل لفاعلية الشعر المنجزة ولسلبية تشويهاته أحيانا. ولعلّ هذا ما يدعونا في الختام الى ضرورة التفطن الى بعض مآزق التحديث الشعري لخصها الدكتور محمد النويهي (30) في ثلاثة أخطار هي:

1- نبذ الشكل الجديد قيود الشكل القديمة الصارمة يجعل من السهل دخول المتطفلين عليه، هؤلاء الذين تغريهم هذه السهولة الظاهرة، ولا يدرون أنّها تخفي تحتها نظاما دقيقا.

2- إن التماس النبرات الحية للغة الكلام اليومي ربما يسقطه في الابتذال الحقيقي.

3- خطر الأسراف في التعقيد والغموض.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خاتمة

إنّ الحديث عن اللغة الشعرية مسألة لا تخلو من تعقيد لأنّها تمثل أساسا تحول البنى الفكرية والحضارية للأفراد والمجتمع، وهي بقدر ما تكون مبتكرة وموصولة الى حاجيات التطور الطبيعي للإنسان ومشدودة الى هويته تكون درجة أصالتها، ويكون عنوان ابداعها فالابداعية هي أولا وقبل كل شيء وعي بالذات والفن والتاريخ، وعبر هذا الوعي الاستشرافي تتحقق للشعرية شروطها النصية، بمعنى آخر أن لعبة الابداع باللغة وفي اللغة لعبة طقسية تستحضر البداية الغارقة في تفاصيل الذاكرة وتستشرف في آن رموز الخطاب الآتي، الجسور، المبتدع، المغاير، المتطلع الى النبوءة المنفعل، المتفتح، العابر ضفة المستحيل، المنذر بالتوتر الأبد والهول المحموم بلذة الخصب، الواعد بمغامرة الاشراق.

ان اللغة في لعبة تشكلها، مادامت القصيدة كما قال جوته "تشكيل قبل أن تكون جمالا" تحيي وتميت لأنّها حركة نفي وتأسيس، بعث وتأصيل، حركة تنزل الى أغوار الزمن دون أن تكونه فتتطهر منه باحثة عن مدار تسكنه، في الآفاق تعبره، ومن ردائه تنسج تفاصيل تجلياتها ومكنون صمتها.

هوامش

1- لعلّ هنا ما ذهب إليه تودروف في كتابه «الشعرية» ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب ط1 (1987) حين ميز بين صيرورة الدلالة وصيرورة الترميز قائلا: «إن الدلالة موجودة في المفردات، أما الترميز فيعتمل في الملفوظ داخل التركيب»

2- يقول خليل حاوي معرفا الشعر «ولما كان الشعر كما عرفته مرارا رؤيا تنير تجربة وفنا قادرا على تجسيدها، كانت السمة التي ينفرد بها الشعر تنحصر في طبيعة تلقي الرؤيا والتعبير عنها».

3- يدقق جان كوهين في كتابه بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار توبقال المغرب ط1 (1986) ص 16 مفهوم الانزياح في مستويين: مستوى النظم ومستوى الدلالة قائلا: «فماذا يعني النظم في الواقع إن هو لم يكن انزياحا مقننا وقانونا للانحراف بالقياس الى الميعار الصوتي في اللغة المستعملة؟ وعلى نحو ذلك يوجد على مستوى الدلالة قانون للانزياح مواز، وهو إذ لم يكن مقننا بنفي الصرامة فلا شك في وجوده عبر تنوع المحتويات ويمكن أن يعرف الشعر في هذه الحالة في كونه نوعا من اللغة.»

4- p. Valéry, l'enseignement de la poétique au Collège de France, Paris Gallimard 1945 p291.

5- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر ط 1 (1988) ص 78

6- المرجع السابق ص 81

7- أدونيس: سياسة الشعر دار، الآداب بيروت ط1(1985) ص 130

8- زمن الشعر دار العودة بيروت ص 40

9- نفس المرجع ص 95

10- ادونيس سياسة الشعر، دار الآداب بيروت ط1 (1985) ص 80

11- نفس المرجع ص 103

12- سياسة الشعر ص 110

13- الشعرية العربية، دار الآداب ط1 (1985) ص 88

14- النص القرآني وآفاق الكتابة دار الآداب بيروت ط1 (1993) ص 87

15- مجلة فصول المجلد 16 العدد 2 خريف 1997 من مقال شرق الشاعر ص 376

16- زمن الشعر ص 21

17- مجلة فصول المجلد 16 العدد 2 مقال قراءة فلسفية لـ "الكتاب"

18- صلاح عبد الصبور، حتى نقهر الموت ط1 (1966) ص 63

19- صلاح عبد الصبور مجلة فصول مجلد 2 العدد 1 أكتوبر 1981 تجربتي في الشعر ص 16

20- ديوان صلاح عبد الصبور المجلد 3 دار العودة بيروت تجربتي في الشعر ص 16

21- حياتي في الشعر ص 178

22- حياتي في الشعر المجلد 3 ص 175

23- فصول المجلد 2 العدد 1 أكتوبر 81 مقال "صلاح صوت عصرنا الشعري"، فاروق شوشة.

24- نفس المرجع محمد بنيس مقال صلاح عبد الصبور في المغرب ص 111

25- اهتم القدامى والمحدثون بمسألة الغموض وعلاقتها باللغة الشعرية وعيا منهم بأنها تقع في صميم العلاقة بين الابداع والتلقي من جهة ابلاغ المعنى وأداء الوظيفة الجمالية وتحقيق القيم الفنية، ذلك أنّ المعاني لا تتحدد قيمتها التعبيرية ودرجة الاغماض والابانة الحاصلين فيها من جهة تلقيها إلاّ باللغة بما هي جوهر القول الشعري، إذ بها نحتكم على درجة العدول بما يلحقها من مجاز وما يؤول اليه النظام الدلالي من اختزان لأعراف الكتابة والتلقي» [انظر مقالة، الشعر ومستويات التلقي، خالد الغريبي، مؤتمر النقد السابع، جامعة اليرموك جويلية 98 (مرقونة)] يقول جاكبسون في قضايا الشعرية، دار توبقال ط1 (1988) ص 50«ان الغموض خاصية داخلية ولا تستغني عنها كل رسالة تركز على ذاتها وباختصار فإنّه ملمح لازم للشعر...»

26- الدكتور صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة دار الآداب ط1 (1995) ص 30

27- نفس المرجع ص 31

28- نفس المرجع ص 35

29- نفس المرجع ص 35

30- د. محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، دار الفكر ط 2 (1971) ص 131، 133، 137 .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجمالية الصوتية ووظائفها في رواية صلاح الدين بوجاه «التاج والخنجر والجسد»

نور الدين بنخود*

منذ أن نشر صلاح الدين بوجاه روايته الأولى «مدونة الاعترافات والأسرار»، أدرك المتابعون للساحة الأدبية التونسية أنهم إزاء تجربة ذات طموح فني كبير. فقد بنى روايته تلك على شكل من الكتابة طريف يرحل بنا رأسا إلى ضرب من التاليف العربي القديم حيث تتنازع الأخبار أسانيدها وتتلاحق النصوص النصوص في إطار ثنائية المتون والحواشي ويشتغل الاستطراد في ضروب من الفوضى المنظمة وخلال ذلك كله يتلألأ الكلام لقيام صورته بين نظم كأنه نثر ونثر كأنه نظم

على حدّ عبارة أبي حيان التي اختار الكاتب تصدير روايته بها. وقد اعتبر الكاتب محاولته تلك رواية تجريبية ثم عمد الى التقديم لها بمقدمة تنظيرية تدعو إلى كتابة روائية جديدة سماها رواية الواقعية اللغوية تنبع من الايمان بضرورة الاستفادة من التراث القصصي العربي سبيلا إلى كتابة أصيلة وتسعى الى أن تكون الوريث الموضوعي للرواية الواقعية والرواية الذهنية في الآن ذاته. (1)

وبصرف النظر عن شعارات التجاوز التي لا تخلو منها عادة البيانات التأسيسية رغم عجز المنجز النصيّ عن إدراكها وبصرف النظر أيضا عن المجهود التحليلي الذي تورط فيه الكاتب فتدرج دون أن يشعر من بيان رأيه في مأزق الكتابة الروائية العربية الحديثة في علاقتها بالرواية الأوربية ووعود الموروث السرد العربي الثريّ إلى تحليل نصّه، والتحليل غير مقبول - في رأينا- من صاحب النص، فإن الثابت في كلّ ذلك أن حماس صلاح الدين بوجاه في تلك المقدّمة النظرية - وهو يذكرنا بحماس عز الدين المدني أواخر الستينات- (2) ليس فرديا وإنما هو معبّر عن طموح جيل روائي جديد يسعى من خلال تجارب شكلية مختلفة إلى تجاوز حقيقي وبناء مرحلة جديدة في تاريخ الرواية التونسية.

ولقد أتبع بوجاه روايته الأولى بثانية ثم ثالثة (3) وأتاح لنا النظر إلى تجربة تتطوّر باستمرار، تجربة قوامها الحرص على جمالية اللغة في

* أستاذ في كلية الآداب بالقيروان

مختلف مستوياتها مقدمة لجمالية الشكل وامتلاء النّص.

لاشك أن بوجاه ينوع تجاربه الشكلية من رواية إلى أخرى بيد أن مظهرا من هذه التجربة الفنية صار بين الحضور باستمرار حتى لكأنه وجه من أسلوبه المتميز لا يكاد يفارقه كلما كتب. إنه الاعتناء بالجمالية الصوتية ولعل روايته الثانية «التاج والخنجر والجسد» من أكثر نصوصه احتفالا بتلك الجمالية وهو ما دعانا إلى التوقف عندها حتى نتبين كيف تشتغل العناصر اللغوية المختلفة لتشكيل الحالة الايقاعية وأي دور تقوم به في النص استنادا إلى أن الأدبية تنازع مستمرّ مع الاعتباطية، ولما كان نصنا المدروس روائيا قد تسمح دراسة الايقاع ووظائفه ودلالاته بالخروج من تجربة فردية، تجربة بوجاه، إلى التأمل في علاقة الايقاع بالسرد عامّة والتساؤل عن وجوه الاقتران بينها حينما يستدعي نظام الحكاية ذلك فيستحيل الايقاع خصيصة سردية في بعض الحالات مثلما هو خصيصة شعرية في كل الحالات.

1- موسيقى الكلام

إن نزوع الكلام في رواية «التـاج...» إلى ضروب من التشكيل الموسيقي حالة تسترعي انتباه القارئ منذ المستهل ثم تتأكد باستمرار حتى المنتهى. إنه الولع بالجمالية الصوتية حدّ التوهم أن النص يغالب قيود السرد للتوحّد مع عوالم الشعر وحدّ الخشية أن يستحيل التواتر إفراطا ويتشبع النص فتفقد الظاهرة سمتها الجمالية وطاقتها التأثيرية.

أ- ايقاع العنوان

إذا إنطلقنا من عنوان الرواية «التاج والخنجر والجسد» ألفيناه مركبا عطفيا لكنّ الألفاظ لا تترابط بحرف العطف وحده وإنّما أيضا بحرف الجيم، رباط صوتي يدعم الرباط النحوي. وفي تضاعيف النص ما يعلن أنه اختيار قد فضل تفضيلا: «ذاك الذي أدرك خفايا لعبة التاج والخنجر والجسد بل قل ذاك الذي طوقته لعبة الملك والسيف والشهوة - ص 13». ولعل المقارنة بين المركبين تتيح التبصر ببعض أسرار الاختيار فهما في الظاهر متعادلان كلاهما مركب عطفي وكلاهما يتضمن ما يقارب ألفاظ الآخر في المعنى وما يماثلها في الموقع التركيبي ولكن الكاتب قد اتجه إلى استغلال طاقة صوتية بحثا عن مضاعفة حظ العنوان من التأثير والكثافة الدلالية فعمد إلى صوت الجيم رابطا يدعم الرابط النحوي تأكيدا على الجامع الوثيق بين الأطراف الثلاثة واستغل الطاقة الصوتية في الألفاظ ذاتها (4) ففي التاج فتحة طويلة تناسب معنى العلوّ والسيطرة وفي الخنجر مقطع منغلق يناسب معنى الغدر باعتباره حركة خفية سريعة وفي الجسد تتالي فتحتين قصيرتين يلائم معنى الاسترخاء والتطرّح والاستلقاء.

يقدم لنا العنوان بذلك نموذجا لفاعلية الأصوات معزولة فهي لا تنتظم فحسب في حدود الألفاظ وإنما تنتظم انتظاما آخر مخصوصا وتتضافر مولدة ألوانا من الايقاع والدلالة (5) فما التفاتنا إلى بعض دلالات الاختيار الصوتي في العنوان إلا لفت نظر إلى أن للتضافر الصوتي وظائف أخرى تعاضد الوظيفة الجمالية.

ب- التضافر الصوتي

يبدو النص حافلا بالضفائر الصوتية فمن ألوانها ما يقوم على سلسلة من العبارات المتجانسة مثل قوله: «أثار في ذهنه قضايا المبنى والمعنى والمغنى-

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فمحكيّ الخطاب الروائي هو كتابة رواية والخطاب الاطار لا يتضمّن رواية فحسب وإنما يتابع كتابتها لحظات استرسالها وانقطاعها لكن الراوي المؤطر يتخذ منذ البداية مسافة تفصله عن كاتب الرواية الداخلية فالأول يتخفّى بضمير الغائب والثاني يعلن التحامه بحكايته من خلال ضمير المتكلم

ص 12» والجناس يقوم في هذا المثال على تكرر زوج صوتي (م،ن) وتماثل بنية مقطعية (مفعل). وقريب من الجناس ما نجده في حالة التكرار فهو أيضا قائم على تكرر مجموعة صوتية وتماثل مقطعي: «سأروض النفس على أن تخاطب النفس - ص 16» لكن هذه الحالة ستنحل في النّص إلى ثلاث تحققات صوتية: تضافر صوتي أو توازن أو ترادف المظهرين، لكن الفصل بينهما يعسر أحيانا باعتبار تفاعلهما المستمر في النّص. فمن نماذج التضافر الصوتي ما يتأسس على تكرر الحرف الواحد مثلما نجد الباء رابطة بين أطراف المركب النعتي في المثال التالي: اتخذ القوم دربا جبليا عجيبا - ص 53» أو الراء في مركب نعتي آخر: «هل ذاك وهذا غير ألف من وجوه هذه الحرباء الماكرة الساحرة المغوية البطراء- ص 67».

وقد تتأسس الضفيرة الصوتية على تكرر الحرفين أو مجموعة حروف مثلما نجد الزوج (س/د) في المثال التالي: «يرسلها ويرسيها ويسترجع مواطن أرواحه السالفات وتكثر رحلاته بين هضاب المغول والهندوس وكنائس الصخر في الشعاب - ص 9» وتعالق الأزواج لا يحدث من خلال حضورها في مستوى الألفاظ فحسب وإنما كذلك في جمعها بين اللفظين (أرواحها السالفات/ كنائس الصخر).

والواقع أن خروج الضفيرة من تكرر الحرف الواحد إلى تكرر الأزواج أو المجموعات يتيح مزيد تنّوع وثراء ونكون عندئذ إزاء مكررات مختلفة تنتظم وفق نسق محدّد كما هو الشأن في النموذج التالي حيث تكرر اللام ثم النون ثم الباء والراء ثم الميم والنون: « خيل وليل ونهود حسان، برّ وبحر وروايات وأختام دواوين وكائنات هلامية تسري كما النّار أو الماء في حلم القوارير =ص 65»

وقد سلف أن أشرنا أن جمالية التضافر الصوتي تلتقي في وضعيات نصّية كثيرة مع جمالية التوازن وهو شأن النموذج التالي: «فلتعلموا أولاً أن صاحب المخطوط يحب الأشياء اللّذيذة العظيمة ذات السر والغموض ويعشق الخفاء والستر ولون العطر الساحر ص91» حيث نتبيّن تعالق مجموعات صوتية مختلفة تكرر اللام ثم الحاء والباء ثم حضور الذال ثلاث مرات ثمّ تعاود السين والراء في ثلاثة مواضع وكأن الكاتب الولوع بألوان من النغم لم يكتف بذلك فاختار أيضًا جمالية التوازن (اللذيذة - العظيمة/السر - الستر - العطر) وإعادة النظر في النماذج السابقة تنبئ بذلك التلاقي.

فإذا وقفنا عند حالات التوازن بدا لنا تنغيم آخر ينشأ من خلال تنسيق الألفاظ المتوازنة ففي المثال التالي: «عراء آخر الليل يلبث أبيض ناصعا آخذا باللّبّ صارخًا فيه -ص10» تتتالى الألفاظ المتشاكلة (فاعل ثلاث مرات) ولكن هذا الشكل الخارجي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لايخفي نسقا صوتيا آخر قوامه تجمع أصوات في اللفظ الثالث وقد وردت مشتتة في الألفاظ السابقة (ناصعا آخذًا (ص+خ) -، صارخًا (ص خ))، وفي نموذج آخر نجد تنسيقا مغايرا : « في ذلك الزمن الغريب رأى النور رضيع أصهب أزعر لامع العيْن غامض النظرة - ص46» حيث تبدو الألفاظ المتوازنة أزواجًا (فعيل مرتين - أفعل مرتين - فاعل مرتين) وفي كل زوج نجد أيضا صوتا جامعًا، وهي حالة مختلفة عن تشكيل لغوي آخر: « أراني الى مرابع البدايات أعود أجوس عبر المضارب ظاهر الدور التي شهدت أفانين قوتي والضعف - ص 123» حيث نجد زوجا يحيط بآخر (مفاعل - أفعل - أفعل - مفاعل)

ج- التوازي التركيبي

إن دراسة الضّفائر الصوتية وأساليب الموازنة في التقائها أو افتراقها ترحل بنا إلى التوازي التركيبي وهو مظهر آخر من مظاهر موسيقى الكلام في رواية بوجاه، مظهر جامع في كثير من تحققاته لكثير من الأساليب الايقاعية ففيه من نغمة التوازن : «لن أكذبكم قولاً ولن أغمركم مينا - ص 10» وفيه من نغمة التكرار، تكرار اللفظ أو تكرار المركّب ثم إن هذا الشكل الايفاعي متميّز أساسا بطاقته على التوسع والامتداد ولذلك يجدر بنا أن ننظر في مختلف وضعياته النصيّة بالنظر خاصّة إلى موقع المركب المكرر.

فإذا نظرنا في البدء الى علاقة المركّب المكرّر بمحيطه اللفظي نتبيّن أنّ ذلك المركّب كثيرا ما يكون سابقا لامتداد نصّي من العبارات المعطوفة أو من الجمل المتتالية : « هلمي فلك الآتي وسحيق الحقب، هلّمي شياطين القص وملائكة الشعر - ص 68» ومن النادر أن يكون المركّب المكرّر خاتما مثل ما نجد في مفتتح الفصل الثاني :

حفّ الأهل (. . .) وكانوا كثيرين
انبثقوا في الشعاب وتلفعوا (. . .) وكانوا كثيرين
مددوا سمعهم (. . .) وكانوا كثيرين - ص 27)

وكذلك الأمر إذا نظرنا الى تمام المركّب المكرّر أو نقصه، فمن نماذج المكرّرات التامّة :« بقعة من افريقيّة غريبة هذه القيروان - ص 40» وهو يتكرّر مرتين وفي كل مرة تعقبها معطوفات كثيرة، والكاتب لا يميل كثيرًا الى هذا الصنف إذ يبدو حريصًا على إجراء تغييرات جزئية على مكرّراته كما في قوله : كم من السيوف والحراب مرّ بهذه الأرض؟ ملوك وأكاسرة وقياصرة ومماليك (. . .) كم من السيوف مرّ بهذه الأرض؟ فلا الأرض ارتوت ولا الخيل انتهت . . . ص 56 ».

وفي هذا الاطار تبدو حالات من التكرار الناقص خاضعة لثنائية القطع والاستئناف :

« إنما أنا العجز، إنّما أنا العجز عن اكتشاف كلم بكر يخلقكم ويخلقني ومنه يكون النشوء - ص 21 ». ومن نماذجه الكثيرة قوله :

«وإنّنا لنشهد من العصر أعاجيبه !
وإنّك لتشهد من العصر أعاجيبه !
وإنّي لأشهد من العصر أعاجيبه كلها فقد جثوت حينها لدى الضريح وأزيز قنابل الحلفاء تهتزّ له الأعماق/ص 147 ».

ومن جهة أخرى يمكن أن نعتبر النماذج المذكورة آنفًا ومثيلاتها تجسّد شكل المكرّر المعجّل فالمكررات فيه إما متلاحقة وإما متقاربة لا يفصل بينها امتداد نصّي طويل. وفي مقابل ذلك نجد شكل المكرر المؤجل الذي ينسحب على مساحة نصّية هامة ففي الفصل الثالث يتكرّر التركيب التالي : « أبدًا يسكنني عطر الأماسي البعيدة» أربع مرات (ص ص 41-42-43-44) مع اختلاف جزئي (تلك الأماسي)، وفي الفصل التاسع حالة مشابهة إذ يحدث

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التوازي بالتركيب التالي : «انفتحت راحتا العرّافة العجوز» خمس مرات (103-103-105-110)

ثم يتوسّع حضور الظاهرة فإذا ببعض المتوازيات تشمل النص كله وتحتضن تبعا لذلك مختلف الظواهر الايقاعيّة السابقة فتؤلف بينها وتجعلها جميعا منسابة الى غاية نصّية واحدة، لقد تواتر في النص خطاب يتوجه به متكلم مفرد الى جمع يستمعون اليه بل يتحلقون حوله ولكننا هنا لسنا إزاء تركيب واحد أو مقطع نصّي قصير يتكرر تكررًا تامًا أو ناقصًا وإنما إزاء صيغة خطابية سردية تتردّد فيها الضمائر (أنا، نحن، أنتم) وتتكرّر بعض العبارات الموحية حينا بشيء من خصائص المقام أو المبرمجة حينا آخر لبعض فصول الخطاب (يا سادتي/ أجمعكم حولي/إني لمخبركم عمّا سلف) أو العبارات الكاشفة عن علاقة الراوي بالحكاية (سيرتي سادتي وسيرتكم فوانيس/ذي أساطيرنا تسري ولأنحتنّك يا سيرة الأهل. . .) وفي إطار تلك الصيغة نلفي بعض العبارات والجمل تنحو منحى البلاغة القرآنية في ايقاعها وطرائق تعبيرها حثًا أونهيا وتحذيرًا ومن أمثلة ذلك : « فلتكونوا للذكر حافظين (صص 51-53) لا تكونوا كمن علم الذكر وكذب به (ص74) »بل أن احتذاء الأسلوب القرآني قد يتوسّع فينسحب على مقطع نصّي (صص 132-133). وقد يجد الكاتب في بعض القصص القرآنية أو قصص السيرة لذة الاستعادة والمماثلة : « وفي البدء كان اللون! جعل الوالد ألوانا ولوحًا وأعلنها ناصعة :

- آكتب
- ماذا؟
- حكايات/ص 11»

2- وظائف الجمالية الصوتية

أ- الايقاع والأسطورة

إن محاولة فهم الجماليّة الصوتية في رواية بوجاه وتبيّن وظائفها تستدعي منا في البدء النظر الى النظام السردي. تقوم رواية «التاج. . .» على أسلوب في الكتابة الروائية يعرف اليوم برواية الرواية أو الرواية داخل الرواية(6) فمحكيّ الخطاب الروائي هو كتابة رواية والخطاب الاطار لا يتضمّن رواية فحسب وإنما يتابع كتابتها لحظات استرسالها وانقطاعها لكن الراوي المؤطر يتخذ منذ البداية مسافة تفصله عن كاتب الرواية الداخلية فالأول يتخفّى بضمير الغائب والثاني يعلن التحامه بحكايته من خلال ضمير المتكلم وهكذا كانت رواية بوجاه تداولا مستمرًا بين قولين :

أما الأول فقول الراوي المؤطر لا يكتفي بتقديم الرواية الداخلية وإنما يرافق كاتبها في حله وترحاله ذاكرا بعض تفاصيل حياته في صباه (ص 16) أو في تردّده على الأسواق ودور الكتب أو إقامته لدى خلوة جدّه (ص 23) أو زيارته لبلاط ملكي (الفصلين 8و13) ويعتني خاصة ببيان معاناة اللغة (ص37-43) أو معاناته في الكتابة : « ومثلما هو شأنه حين يشرف على تخوم الخرافة ومين الأساطير فكّر المؤلف طويلا قبل اثبات ادّعائه قال في نفسه : كيف يتقبل المطلع على هذه الصّحف أمر الخوارق - ص 57».

وأما القول الثاني فلصاحب المخطوط يتجلى بضمير المتكلم راويا قصة جدّه الأول بأحداثها وصراعاتها البشرية وخوارقها وتفاصيلها العجيبة. يكشف ضمير المتكلم عن حضور الكاتب الراوي في نصّه وعلاقته بمرويّه. القصة المرويّة قصة عشيرته وهو راوٍ مفارق لأحداثها باعتبار الفاصل الزمني

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

والمعرفي بين وجوده ووجودها لكنّ التأمل في علاقته بحكايات الأجداد يبرز أنها علاقة متوترة بين بعد حدّ الرفض يقتضيه انتماؤه الى القرن العشرين وثقافته العلمانية وقرب حدّ التماهي يغذيه انتماؤه العشائري وتاريخه الشخصي المنغمس منذ الطفولة في حوض القداسة ومقام الجدّ الأول (ص17) وهكذا تتجلى معاناة الكتابة في مستوى الرواية الداخلية أيضا ولكن الحكي ينتصر على الصمت لأنّ سيرة العشيرة هي سيرته الذاتية : « حياتي سيرة حكايات وقصص وروايات خيال لم تكتب بعد - ص 18» ولأنّ الجد الأول قد تلبس به فإذا بالكتابة تستحيل فعل وجود : « ألفيت الجدّ الأوّل يسكنني يستبطن قولي والوجود فلا فكاك (. . .) ألفيه يسكنني ويكتبني إذ أكتبه فيرسل بي نحو منطلقه الآتي - ص 14».

إن ذلك كله يقوم مبرّرا لظهور ضمير المتكلم في الرواية الدّاخلية ولكنّه أيضا يبدو مقدّمة لحدوث أمر عجب في هذا النص وهوأن الراوي المفارق قد صار راويا مشاركا لا بالمعنى النفسي أو المعرفي فحسب وإنما أيضا بالمعنى الزمني و الحدثي فالاشارات تنطلق في البداية تخييلية تقريبيّة : » كذا حدث منذ قرون ثلاثة وألفية الساعة يسكنني رحيقا ووخز كلم -ص 40» ثم تندفع تقريرية حاسمة : « شهدت الأحداث كلها منذ المستهل - ص 51» ويعلن الراوي مشاركته الفعلية في الأحداث (ص 53-55-56).

لا شك أن وضعية الراوي تلك تنبىء عن التحام بينه وبين الأسطورة التي يرويها وهو ما سينعكس على لغة سرده فانغماسه في ذلك التاريخ المقدّس يخرج به عن مجرّد السرد الى صميم الاعتبار والتعبّد، فلقد كانت القصص الأسطوريّة عند معتنقيها وأصحابها ورواتها هي الصدق عينه وهو شأن أسطورتنا هذه وراويها : « إن حكاياتنا حقّ وصدق انبثاق فلا تكونوا كمن علم الذكر وكذّب به - ص74». وكان ترديدها يمثل استعادة لها وانغماسا في عالمها واعتبارًا بحقائقها ولذلك ترافق ذلك الترديد في غالب الأحيان أشكال من التنغيم والموسيقى وهو شأن أسطورتنا أيضا. لم يستطع راويها أن يفعل قبل أن يتحرّر من ربقة العالم الماديّ وينعتق من العقل والشك وينغمس كلّيا في عالم الماضي المقدّس وحين فعل لم يكن ساردًا بقدر ما كان منشدًا محاولاً الارتفاع بروحه وأرواح سامعيه في إطار من الموسيقى الى المعاني السّامية والمراتب المتعالية.

هكذا يمكن أن نتبيّن وظيفة الجمالية الصوتية في رواية «التاج. . .» فالعالم الأسطوري الذي تنقل اللغة خوارقه ولغته المقدّسة قد أملى عليها أن تكون نشيدًا طويلاً، وإذا كنّا قد اعتمدنا في بيان ذلك على علاقة الراوي «المفارق المشارك» بالقصة المقدّسة فإننا لا نعدم أدلة أخرى تؤكد التحام الخطاب الروائي بالعالم المروي. إن أحداث القصة نفسها تجرى أحيانا ملوّنة بالايقاع اللفظي أو الحركي ولعل أكثرها بيانا مواطن النبوءات، نبوءة سيدي محمّد (صص27-38) ونبوءة سيدي فرحات (ص75) ونبوءة العرّافة (الفصل 9). فإذا تأملنا النبوءة الأولى (ص 27) نجد الخطاب الروائي يستعيد ايقاعها بطرق ثلاث :

أما الأولى فكانت بيانًا لأثر الصوت المقدس في المحيط الطبيعي كله : « ردّد الزيتون هتافه وأشجار اللوز ردّدها التراب وماء البحر الوحيدة والحمام والقطا والقنابر والحجل البرّي، وردّدتها الأضحية التي يهيئها الزنوج في «المزدرة» خلف الضريح - ص 28».

وأما الثانية فكانت من خلال التوازي الحاصل بين قول الجدّ وقول الراوي حفيده :

«وأرسل سيدي محمّد قوله حاميا جمرًا : « ألا اذكروا أني ميت غدًا ولدى الحول . . . ص 27).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

« اذكروا ما مضى وما يكون ألا اذكروا أني أخبّ بين كلم وكلم أناغي التراب . . . ص 29»

وأما الثالثة فكانت عبر أسلوب السرد المكرّر فنبوءة سيدي محمّد هي من قبيل الأحداث المفردة في الحكاية ولكن الخطاب الروائي قد اختار ترديدها فسردها مرتيْن في موضعين مختلفين (صص 27و38).

وقريب ممّا ذكرنا ما ورد في الفصل الرابع فقد قصّ علينا الراوي ما حدث لقافلة العشيرة في رحلتها من المغرب الى افريقية فذكر قطاع الطرق واستيلاءهم على متاع الأهل ثم ذكر صيحة الرضيع المبارك التي أرجعت الأمتعة الى مواضعها وأطاحت باللّصوص وعندئذ ارتفع النشيد :« تصاعدت أصوات متناغمة في نشيد بدائي مزيجه التكبير والبسملة وخفق الصدور: طوبى لمن شهد لذة المستهل. . . ص58». ثم نلفي النشيد نفسه يردّده الراوي : « انتشى صاحب المخطوط فأخذته روعة السكر وذكر نشيد الكهف فردّد كالوسنان. . . ص 59»

هكذا نتبيّن أن الجمالية الصوتية المهيمنة على رواية «التاج و الخنجر والجسد» هي في وجه من وجوهها تحقيق لغوي فني لما تقتضيه الحكاية الأسطورية المرويّة شأن الملاحم والأساطير من ايقاع في مسارها الحدثي أو سيرورتها السردية.

ب- من لذّة السرد الشفوي الى لذّة النص السردي

هناك ظاهرة أخرى قد يميل القارئ الى اعتبارها مبررا اخر للجمالية الصوتية في الرواية، ظاهرة لا تتصل هذه المرة بالحكاية قدر اتّصالها بسردها لقد ذكرنا ساعة بيان التجليّات الايقاعية وأصنافها تواتر صيغة خطابية مجسّدة لحوار متواصل بين الراوي والمستمعين. ان تتبع تلك الصّيغة في مختلف مواضعها النصّية ينبئ بأنّها ليست مجرّد خطاب

إنه التـذاذ بالنص رديف الالتذاذ بالجسد، التذاذ يصرّف في الرواية تصاريف شتى فهو سرد للعجائب وتنغيم مختلف ألوانه وارتشاف من ينابيع الكلام المعتّق وصور تسرّ السامعين. وهو كذلك حرص على ان لا تضيع اللغة الحاكية في متاهات المتخيّل المحكي وسعي الى ان يكون النّص منظورا اليه في ذاته كيانا ماديا وشكلا محسوسا.

صريح يتوجّه به الراوي الى المروي له وإنما هو أساسًا خطاب راوٍ من رواة السرد الشفوي الى الحاضرين المتحلقين به.

هنا نكتشف تداخلا اخر في وضعية الراوي الدّاخلي. رأيناه من قبل مفارقًا لمرويّه مشاركًا فيه في ذات الوقت ونرى الآن موقعه متذبذبًا بين الراوي الكاتب والراوي الشفوي، فأما وضعيته كاتبًا فلا تبدو للقارئ اعتمادا على قول الراوي الخارجي وحده في تكراره المستمرّ للعبارة «صاحب المخطوط» أو ما يضاهيها وإنّما تبرز كذلك من قول الراوي الداخلي نفسه:« ألقى صاحب الكتاب بقلمه وخرج من نفسه يومًا (. . .) ثم عاد الى حكاياته :« هذا النص يفضح خفاياه، ههنا انبجست قافلة قليل عددها. . . ص 45». وأمّا وضعيّته راويا شفويًا يتحلق حوله عشاق الحكاية والكلمات فالدلائل عليها كثيرة سنكتفي بأكثرها بيانًا:

ص 12 : ها أنتم حولي الساعة تحكمون تحلقًا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ص 53 : ألا فلتفتح منكم الآذان ولتكونوا للذكر حافظين

ص 68 : إن مجالسنا المقبلة لألذّ وأبقى وأضرب في غموض السنين

لعل وضعيّة التذبذب تلك صدى لحالة التجاذب التي بيّنا بين ثقافة علمانية وانخراط عاطفي كلي في التاريخ العائلي إذ الكتابة رديف تلك الثقافة والسرد الشّفوي من مكوّنات ذلك التاريخ الموقّع بحلقات الذكر.

ولكن ألا يكون للحكي لذائذه المنفلتة من ربقة المقدّس وللّغة متعها المستقلة عن الذكر والذاكرين؟ وعندئذ ألا يكون الايقاع متمّمًا للذّة السرد الشفوي ولونًا من ألوان متعة القول؟

إن تواتر عبارات للراوي الدّاخلي مثل المجالس اللذيذة (ص68) ولذة الرواية ومتعة السرد (ص46) يسوّغ النظر الى هذا النص من هذه الزاوية. فإذا فعلنا اكتشفنا عنده ولعا اخر هو الولع بجسد الانثى فانظر كيف تالفت في مقطع من مخطوطه ضروب من المتع مجالس الحكي وايقاع القول وحركة الجسد وجمال الاشياء: « هلمي فلك الاتي وسحيق الحقب، هلمّي شياطين القصّ وملائكة الشعر فالقوم صمت وحسن استماع والامر صفاء كله طنافس مرسلة وزرابيّ تدعو في غلمة الانثى التي أسلمت للسجال اللّذيذ جسدها كلّه ووليمة قول ولاما اعد لصباحات بطريك انطاكية وبلاد الروم. واني لمنتش فلتفوزوا من الساعة بروعة جر مئزرها على خصر متورّد التوهج كحسن الحكايات القديمة ص68 ».

يحضر جسد الانثى في مواضع من الرواية على سبيل الحقيقة ولكنّه يظهر اكثر على سبيل التشبيه والتصوير شأن المقطع الذي عرضنا، وما يلفت الانتباه خاصّة الصور التي يتمازج فيها جسد الانثى وجسد الحكاية سنختار منها المثال التالي: «هذا الطرس تكتب أوراقه وتضفر سطوره مثل شعور الزنج وبنات الهند ص 38» وما اختيارنا بسبب ضيق المجال وحده وانّما كذلك لالتقاء التشبيه على لسان الكاتب الداخلي بصورة أخرى على لسان الراوي المؤطر: « عاد صاحب المخطوط الى اوراقه بعد هجر فبحث في دفاتر سيرته والاماسي البعيدة. عاد كما الفحل يعود الى انثاه التي قدّت من ثلج وحليب عذب ملمسها والمذاق فغاص في الثلج يثير دماءه والسكون ص 9».

إنه التذاذ بالنص رديف الالتذاذ بالجسد، التذاذ يصرّف في الرواية تصاريف شتى فهو سرد للعجائب وتنغيم مختلف ألوانه وارتشاف من ينابيع الكلام المعتق وصور تسرّ السامعين. وهو كذلك حرص على ان لا تضيع اللغة الحاكية في متاهات المتخيّل المحكي وسعي الى ان يكون النّص منظورا اليه في ذاته كيانا ماديا وشكلا محسوسا، يحدث ذلك بالايقاع والتصوير (7) ويحدث أيضا من خلال اشتغال الوظيفة الميتاسرديّة باستمرار فاضافة الى شكل الرواية داخل الرواية المعلن منذ البداية ضربًا من تنبيه النص الى ذاته، تتردّد الاشارات الكاشفة عن طبيعة الكلام ولعبة الكتابة فتبدو حينا على لسان صاحب الرواية الدّاخلية شأن بعض الامثلة التي ذكرنا (ص 38-45) وهو لا يكتفي بالاشارة الى الطرس والنص والكتابة وانّما ينزع الحجاب عن اللعبة الفنيّة بالقطع مع اتّصال متوهم بين النص والمرجع والتذكير بانعكاس النص على ذاته: « إنما أنا نصّ يتأمّل ذاته ص 18 قد هتف الألى ان اروع القول أكذبه فلنكن من موازين اللعبة على إدراك ص 129».

وتبدو الاشارات حينا اخر في خطاب الراوي المؤطر ببيان ما يفكّر فيه صاحب المخطوط من مسائل الكتابة الفنيّة، قضية المبنى والمعنى (ص12) وشعرية السرد (ص43) ومشكلة الكتابة والتلقي (ص57)

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

والكشف عن «خفايا لعبة السرد لديه ص48).
هكذا نتبيّن ان المظاهر النغميّة المختلفة في رواية «التاج والخنجر والجسد» شديدة الصلة بمستويات شكلية ودلالية فهي مستجيبة لمقتضيات الحكاية وطبيعة نظامها الحدثي رغم كثرتها وولع الكاتب بها ولعًا مفرطا أحيانا متفاعلة مع نظم السرد المتراكبة0 وان من شأن التشكيل الايقاعي متى كان موظّفا توظيفا محدّدا مساهما مع العناصر اللغوية المختلفة في خلق الجوّ الذي يتحرّك فيه النص (8) ألا يكون زخرفا مجافيا وغريبا.

هوامش

(1) صلاح الدين بوجاه، مدوّنة الاعترافات والاسرار، دار سيراس للنشر، تونس 1985، وقد جعل المقدّمة في ثماني صفحات.

(2) يمكن النظر في كتابه الأدب التجريبي. تونس 1972 وهو في الأصل مقالات كانت قد نشرت في الملحق الثقافي لجريدة العمل ولعل قيمته لا تكمن فحسب في ارتباط مقالاته بحركة الطليعة اواخر الستينات ولا تقتصر ايضا على دلالته على الوعي النظري عند كاتب ذي تجربة ابداعية غنيّة وانّما تبدو كذلك في كونه من النصوص النظرية النادرة في تاريخ الادب التونسي.

(3) التاج والخنجر والجسد، دار سعاد الصباح، القاهرة 1992

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النخّاس، دار الجنوب للنشر، تونس 1994 ، سلسلة عيون المعاصرة، تقديم المنصف الوهايبي.

(4) يقول تاديي محلّلا لعبة الاصوات في رواية أراغون: « ان الصوت هو الذي ينشيء المعنى، انه هو الذي يختار الكلمات»

Jean Tadié, Le recit Poétique, Gallimard, 1994, P.186.

(5) يمكن ان نراجع تحليل الطرابلسي لفاعلية الاصوات المعزولة في النص الشعري ايقاعيا ودلاليا.

محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص 54 وما بعدها.

(6) هذا الشكل الروائي معروف في الاداب الغربيّة منذ اواخر القرن التاسع عشر مثلما بيّن ميشال ريمون

Michel Raimond, La crise du roman Des lendemains du Naturalisme aux années vingt, Paris, 1985, P. 243 (1ère éd. 1966).

ولكن من نافل القول التذكير باختلاف التجارب في استغلال هذا الشكل وتباين دلالاته الفنية والفكريّة والاجتماعيّة.

(7) Tadié, op.cit.P.143.

(8) بيّن الطرابلسي في دراسته لموسيقى التراكيب في شعر شوقي وظائف التقطيع العمودي في القصائد الطويلة وخاصة «خلق جوّ ملحمي هائل».

الطرابلسي، مرجع مذكور، ص 76.

ملامح الشعر الشعبي بالوسط الغربي التونسي

محمد الطاهر اللطيفي

يبدو الشعر الشعبي بالوسط الغربي التونسي- على وجه العموم- في مرتبة وسطى بين الضعف والجودة، أقول هذا دون اغفال القدرة الفائقة للشاعر احمد بن عبد الله العبيدي* على صياغة الشعر الجيد في مختلف الأغراض، وقصائد عمر بن عياد الايلاهي البليغة في الغزل والوصف.

وفي الواقع فإن النجوع والغزل والوصف مع الأشعار الدينية تمثل أهم مجالات الشعر الشعبي بهذه المنطقة، لكن الطابع الغنائي يظل السمة البارزة في تلك الأشعار والقاسم المشترك بينها وقد يكون ذلك عائدا- في الماضي- الى أن الغناء كان الوسيلة الوحيدة للتسلية في مجتمع ريفي لا توجد فيه وسائل الترفيه المتوفرة اليوم... ثم إن هؤلاء الشعراء لو اقتصروا- أمام الآخرين- على إنشاد أشعارهم دون غناء لكان المستمعون اليهم قلّة، ولما التصقت بأشخاصهم الشهرة التي عرفوها، على أن قرض الأشعار للتغني بها يقوم به أيضا البعض من النساء والرجال ممن لم يشتهروا بين الناس كشعراء لا معين، ومن هذه الفئة المداحون (الذكّارة) الذين يمتدحون بأشعارهم الأولياء الصالحين أو يظهرون شوقهم لحج بيت الله الحرام بالتعبير عن الرغبة الجامحة في مرافقة الحجاج الى مكة المكرمة، كهذه الأبيات:

قلبي شوق شاهي انْزورْ   شدّ ان الشبّاكْ أزْهورْ

اركبنا في طاجْ

واكراسي من كل اطناجْ

نلقو حُجّاجْ

اللّيّ هذا فارحْ مسرورْ

والبعض يأتي فقط بالأغاني التي يؤديها محفل النساء في حفلات العرس والختان، ويتستر على ذلك فلا يُعرف أنه القائل اتقاءً للسمعة السيئة التي كانت شائعة بين الناس عن الشاعر الشعبي الذي لا يتورع في نظرهم عن التغني بأشعار الغزل في مجتمع محافظ.

وهناك أبيات الشعر التي يصوغها الرجال والنساء للتغني بها فرادى، والتي تتألف من بيت أو بيتين، فإذا رفع أحدهم عقيرته بالغناء بدأ بعبارة: يالاله- وهي قد تكون في مقام كلمة يا ليل- التي تبتدئ بها المواويل، مثل:

يا لاله يا الفجرْ اتبسمْ   شافوه النّاسْ ولّو ثارُو

* الشاعر احمد بن عبد الله من أصل جزائري توفي سنة 1936

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

واضْراوْ الخال شعّل قارُو

وبديهي أن المقصود من كلمة (الخال) هنا هو الخلّ- بكسر الخاء- وهو الحبيب.

وكلمة الخال في هذا المعنى يكثر استعمالها بجهة الوسط الغربي في أشعار النساء وأغانيهن، كما يكثر استعمال لفظ الخالة- بمعنى الحبيبة - في أشعار الرجال، وقد يكون التحريف في الكلمة مقصودا بدافع الحياء، أو تفاديا لما قد يبعث على اعتقاد السامع انه اعتراف بعلاقة محرمة. وهكذا لا تغالي إذا قلنا إن البيت والبيتين من الشعر في متناول جل الناس، وحتى القصيد الواحد في مستطاع الكثيرين صياغته، لكن الشهرة لا تتعلق الا بعدد قليل من الملهمين الذين يتفاعل الناس مع أشعارهم.

على أن الشعر الشعبي بالوسط الغربي التونسي لم يقع تدوينه، لذلك لا نعلم الا القليل عن الشعراء القدامى الذين ماتوا قبل بداية القرن العشرين، وعن أشعارهم، إلا بعض القصائد والأغاني القليلة مجهولة الهوية والتي لا يستطيع المرء أن يجزم بأنها لشعراء من هذه الجهة، وهي إما قصائد في وصف المعارك التي كان هؤلاء السكان طرفا فيها كتلك التي تتحدث عن معركة خاضها أهالي الوسط الغربي ضد جيوش المستعمر الفرنسي لما وصلت الى جهتهم بعد انتصاب الحماية، ويقول مطلها:

في واد جدليان وقْعتْ خطْرهْ وانقابلو الفرسـانْ
بين الاسلام والـكفره ومـا ثماشْ حزّانْ

أو التي تصف هجرة بعض العروش الى ليبيا إثر هزيمتهم في معركة جدليان المتحدث عنها:

يا وطن ال ززناه واقعد اقفاره
من بعد امالـيه ينسى لعْمارَه

ومنها قصائد تحكي بطولة أو حادثة ذات طابع إنساني مأساوي، لا يملك الناس الا أن يتناقلوا خبرها جيلا بعد جيل من ذلك، حكاية الرجل الذي غاب عنه ولده الشاب، فمضى للبحث عنه وقادته خطاه الى بيت بأحد المضارب وسأل عنه، فنفى صاحب البيت أن يكون قد رآه، لكن صوتا نسائيا من داخل الخباء ارتفع يقول:

روّحْ يا شـايبْ روّحْ ولدكْ اقْدمْ علْ مولاهْ
هاوينو في الهندي املوّح برنوسو افراشو واغطاه
هاوينو في الهندي املوّح مقرونو لسودْ عقـداه

والأسطورة تقول: إن للشاب علاقة غرامية بفتاة من ذلك البيت، فقتله أهلها داخل كروم الهندي القريبة من مسكنهم، والتي كان يتستر داخلها، غير أن الوفاء دفع الفتاة إلى إخبار والده بمصيره رغم خطورة ذلك عليها.

وأما تلك الأغاني القديمة الموروثة فأغلبها من القصائد التي تتغنى بها النساء أيام الأعراس، ومضامينها لا تخرج عن ذكر المعاني الانسانية النبيلة التي متعلقها جمال المرأة والمهر الغالي الذي دفعه المحب للوصول إليها ووصف الجمل الذي حملها الى بيت زوجها: منها:

شبّتْ ريم الغالي عَاشَاتُو بالزّين هيّ
الرّقبة طوّالي حالي فاني منْ هنيّة

والمعنى ان هذه المرأة الموصوفة فيها ملامح من جمال الغزال الابيض، لكنها تفوقه حسنا (عاشاتو بالزين هي). ومنها

يامنْ ايديرْ اجْميلْ ايبلغْ سلامي لرقيّة
رايْ عينْ بوكمْبيلْ في الاصلْ هي عثمانيّة

وتعني عبارة (راي عين بوكمبيل) أن عين هذه المرأة المسماة رقية تشبه عين الصقر الذي وضع كمبيل (كمامة) على فمه شأن الساف عندما يستعملونه للصيد.

ومن المظاهر الأخرى لهذا الشعر أنه غنائي وذاتي في أغلبه:

أ) - من حيث أنه غنائي

الشاعر الشعبي بالوسط الغربي هو شاعر مطرب، والشعر هو غنائي بالأساس في معظمة، إذ أن الجمل الشعرية فيه إنما تنظم حسب الايقاع الذي يقتضيه اللحن حين التغني به، وهكذا يتّضح الفرق بين الشعر الفصيح الذي تؤلف أبياته على نسق التفعيلات أو البحور المتعارف عليها، وبين الشعر الشعبي الذي تأتي أبياته وفق الصوت (الطرق) الذي ينسجم مع نبرات صوت الشاعر وما يعرفه من طبوع، أو يستحدثه من ألوان غنائية... ولذلك درج الأهالي على تسمية الشاعر

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

باللهجة العامية (غنّاي)، بل إن هؤلاء الشعراء ينعتون أنفسهم بأنهم (غنايه) كقول عمر بن عياد المتوفى سنة 1954:

كي نبْدَا باليف انْغنيّ ... انْسمّي المحفلْ بالشّنتيةْ
البَا برْكانة عينْ البُرني ... التا تــفاحه وبرنـــيّةْ

يقـول هذا الشـاعـر أنه يستطيع ذكـر كل أسـمـاء النسـاء الموجودات بحفلة العرس في شعره بحسب الترتيب الأبجدي للحروف التي تبتدئ بها أسماؤهن، وقد قالها هنا بوضوح: (كي نبدا باليف انغني) ولم يقل حين أنشد شعرا.

ويقول نفس الشاعر:

يا شَاهي اقْصَاريتْ اللّيل ... بن عياد اوقفْ ايْغنّي
إذا ادخَلْ ابْحُورْ الـهيلْ ... يقْعُدْ لينْ الفجْرْ ايسَنّيّ

وعبارة (ابحـور الهيل) تعني بحور القول الشـعري، يقال مـثلا: فـلان صـاحب هيلة أي مـوهبة فـي صياغـة الشعـر، والشاعر يفتخر هنا بقـوة شاعريته وبقدرته على الغناء من أول الليل الى طلوع الفجر، وهي مدة طويلة تستلزم قصائد كثيرة وطاقة غير عادية على التطريب لا تتأتى الا للنبغاء.

ولا يذهبن في الاعتقاد أن كل شاعـر يتمتع بصوت عذب جميل يطـرب السامع مهما كـان الكلام الذي يؤديه، فإن من هؤلاء الشعراء من يكون خشن الصوت أو أجشه، ومع ذلك يؤدي أشعاره غناء بنفسه بلا حرج أو خشية من ملامة، ويُقبل الناس على سماعه.

وفي العـادة فان الشـاعر يقع استدعـاؤه لحضـور مناسبة الفرح سـواء كانت عرسـا أو ختانا أو مـناسبة أخـرى، فينزل ضـيفـا مبجـلا على صاحـب الشأن، وفي السـهـرة يجتـمع الأقارب والأجـوار ببيت الفرح، ويبـدأ النساء بالغناء أولا ثم يفسحن المجال لـلشاعر ومساعديه (الحكّامه) فـيأخذ في الغناء حتى الهزيع الأخير من الليل.

والى هذا أشار عمر بن عياد في قوله:

كِيفْ ايعُودْ الفرحْ امْسنّي ... نتْهالَى ايْفيضُو الابْحَــــارْ
إذا اسمعت انساوينْ اتْغنّي ... نرْقلْ كي الدّرويشْ الْ ثَارْ

يقول: إن كـلام الشعر يفـيض في خاطره فـيضان البـحار مـتى علم ان مناسبة الفرح بـاتت قريبة وهو اذا سمع نسـوة يغنين بتلك المناسبه، تملكته حالة انفعال لا يقوى معـها على التحكم في نفسه ومنعها من الغناء.

أما كـيف ينشـد الشاعـر الشعبي أغانيه؟ فإن الحاضـرين يجلسون أمام محل الفرح أو داخـله اذا كان به متسع فيكون الرجـال في ناحـية والنسـاء في أخـرى ويتـرك ممرين الطرفين يقف الشاعر ومسـاعداه في أوله مما يلي المحل، ويأخذون في الغناء، المساعدان واقفان بمكـان واحد لا يتحولان عنه، وهما يردّدان أول الملزومة- الـتي يتغنّى بها الشـاعر- مـرة أو مرتين حـتى يسـتـرد هو أنفـاسـه، ويراجع ذاكـرته، فـلا ينال منه الاعياء، ويتمشى المغني في الممر منشدا فيمضي إلى آخره ثم يعود إلى حيث الـ (حكّامه).

ويختار الشاعـر معاونيه، ويراعي توفر عدة خصال فـيهما كحفظهما لكثير من أشعاره وانسجامهما مع طريقة الأداء التي توخـاها، وقدرتهـما على مـجاراة تـغيير نسق الغناء حسب ميزان القصيدة، وحسب اللحن الذي أراده لها الشاعر.

وفي السابـق، لم يكن الشاعر يتقاضى أجـرا عن غنائه، وانما يكتـفي باستـغـلال المناسـبة لاظهار براعـتـه في الغناء، وفحـولته في الشعـرامام عدد كبـير من الناس فيكسب شـهرة وذيـوع صيـت، ويتـناقل النـاس أشعـاره ، فـيـرددها القـاصي والداني، وتلهج باسمـه الافواه وتختلف اليه رسل المعـجبات وذلك حسـبه، أمـا الآن فقد اخـتلف الوضع وأصبح الشـاعر الشعبـي محتـرفا، ولكـن، بم يستطيع الشاعر الشعبي انتزاع اعجـاب المستمـعين اليه وتجاوبهـم معه؟ بل كـيف له ان يشدّ انتباههم، فتتعلّق به الأبصـار، وتنصت اليه الأسماع، ويتيقظ لكلامه الوجـدان؟ فاذا هو كأرض عطشى تتـلقى مطرا يسقي جنباتها فلا تشبع عبّا، ذلك لأنه يحكي حياة الناس، ويحاور واقعهم، بألحان أليفة محببة كأنما هي قطعة من النفس أو جزء من الذات، منها:

1) الطرق:

(بطاء مفـتوحة مشـددة وراء ساكنة) جمـعه أطراق- وهو التغني ببيت أو بيتين من الشـعر بارتفاع تدريجي للصوت الى انتـهـاء مـسـاحتـه مع انثناءات وتموجـات في النبـرات ترتفع وتنخفض لزيادة التطريـب، بحسب ما يوجد في الساحـة من طبوع مـتداولة (صالحي- قبلي- مزموم) ومن المستـحسن أن يسـتـعين المؤدي لهـذا النوع من الـغناء بعـازف على الشـبابة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(قصاب) ليستطيع التوقف لنيل بعض الراحة بعد كل وصلة فلا ينهكه الاعياء.

من هذا الشعر قول بعضهم:

جاني هْوَى ايسَوّسْ المِلحْ   اتْعذّرتْلُو ما خطاني
في كبْدتي غرْقْ الجُــرْحْ   ولاَ طَالْ بيَّ ادَّانِـــي

ومنه ايضا في الاستغاثه بالشيخ عبد القادر الجيلاني الذي ينادونه ايضا باسم جلول:

ناديت في ظُلمةْ الليّلْ   والقلْبْ هَايمْ إيْدادِي
جلول فارس الخيل   جاوب وليدك ينادي

2) الغناية:

(بضم الغين) وهي قصيدة أو أبيات شعرية وضعت خصيصا للتغني بها، إمّا حسب ألحان سماعية متعارف عليها، أو نمط غنائي يبتكره المؤدي لنفسه.

والغناية (الاغنية) يمكن أن يؤديها الفرد الواحد أو اكثر من النساء أو الرجال، غير أن المساعدة وجوبية فيها، اذ يتولى الـ (حكامة) ترديد راس الاغنية (الطالع) بعد كل وصلة غناء، من ذلك قول عمر بن عياد:

جيتكْ بالجّاهْ يا سبّالهْ   اتْردي الاخبار والا لاله

ومن ذلك ايضا هذا الطالع لاغنية للشاعر محمد بن الصادق المحمودي المتوفي سنة 1996:

نشْبحْ زوزْ ابناتْ وقفُوا ايغنُّو   كايْنِّي قصْباتْ قرنُو ايرنُو
نشبحْ زوزْ ابناتْ يا مبهاهمْ   كاينيّ نجْماتْ عقب اسماهُم

أما أغاني النساء بسهرات الفرح (النجمه) فيؤلفها عادة فحول الشعراء كما سبقت الاشارة الى ذلك، وتؤدى من امرأتين فأكثر لصعوبة الحانها، وتتكون الاغنية الواحدة من عدة مقاطع يفصل بينها الطالع الذي تردده امرأتان على الأقل، إثر كل مقطع تتغنى به رفيقاتهن.

ويتركب المقطع من أبيات تتحد فيها قافية النصف الأول الذي يماثل صدر البيت في الشعر الفصيح، تتحد فيها قافية النصف الثاني الذي يماثل العجز، وينتهي غصن المقطع الأخير بالقافية الأخيرة لأبيات الطالع كهذا النموذج:

الطالع:

اتغنّى يا حمامْ   دبرْ اجْميل واعنّى ليّهْ
نَاصابْني غْرام   نبْعثْ مْعاكْ خط ابريّه
واتبلّغ السّلام   للواهمه علام السيّه

مقطع

درْباني حبْها خلاّنـــي   نتْسوّل قلْبها المرتاحْ
أمْ الغثيث طاح احضاني   دهْناتُو بالقماري فاحْ
واقْلايدْ بالصدرْ سلطاني   قوسْ الهلال ثمّه لاحْ
ناريت الهلالْ   فوقْ الجبينْ تحتْ القصهْ
ومحفوز بالـــدلال   عامل اشعاع توْ يتمسهْ
على روسْ الجـــبال   وما زال ايزيد كل اعشيهْ

3) الملزومة:

قصيد غنائي يؤديه الشاعر بمساعدة الـ (الحكّامة) الذين يرددون طالع الملزومة كلما انتهى الشاعر من إنشاد مقطع من مقاطعها.

تتميز الملزومة لدى شعراء الوسط الغربي التونسي:

- بإمكانية نظمها في مختلف الأغراض الشعرية، فتكون في الغزل والوصف والذكر والنجوع وشعر الملاحم وغير ذلك.

- تعدد أوزانها، إذ يتألف طالعها من شطرين أو ثلاثة أو أربعة، أما الغصن من الملزومة فيتركّب غالبا من جمل شعرية ذات أربعة أشطار فأكثر، مع اتحاد في قوافيها، لكن شطر البيت الأخير للجملة يكون بإيقاع مختلف، وبقافية مغايرة أحيانا، لتنتهي قافية الشطر الأخير للجملة إلى قافية الطالع، من ذلك ملزومة عمر بن عياد التي يقول مطلعها:

قدْ الدعدوعه   ميتْ على قدْ الدعْدوعهْ
كبدي ممروعة   مْن افراقْ البيّة ملذوعهْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قدْ ال يدعْدعْ   جهْد اللايمْشي يتْخلعْ
واحْزام امردعْ   تفصعْ تمشي قيصاعْ
خلخالْ ايقريعْ   يديحْ بالصوت ايسمعْ
قدك متصقعْ   كي طلت في رأس اذراعْ

وأيضا قول احمد بن عبد الله العبيدي في ملزومة (عين البرنية):

راني نتقلــــىّ   منكْ ها عــنودي للاَّ
خليتي فـــــهْ   نبكي والناسْ امراتيحْ
كي ذيب الزمله   جاء ساطعْ صيادْ وقْفْلا
مد وصادفـــــله   توحّى اغريد الحب ايصيحْ

وكلمة الحب؟ بفتح الحاء - تعني الرصاص من ذخيرة السلاح.

4) القسيم:

هو قصيد يتغنى به الشاعر منفردا وبدون مساعدة، لأنه بلا طالع يرجع إليه، فيبدأ به الشاعر وصلته الغنائية ويسبقه عادة بقوله حين يقف للغناء:

باسم الا لاه ابديت
واعلى النبي صليت

ويكون القسيم في أغراض كثيرة أهمها شعر النجوع والغزل والوصف، وقد ينظم في صورة أبيات تتحد قافية الصدر منها، كما تتحد قافية العجز، كقول أحدهم في الشكوى من هجر الحبيب:

اتسوّحتْ خشيّتْ الابرارْ   واهملتْ وليـــتْ فالي
واهزلتْ ما عادلي اجبار   واضعفتْ يا دركْ حالي
من قدها غرسْ جـــبّار   واغثيث طايحْ احـمالي

وقد تأتي أبيات القسيم جملا شعرية كل جملة منها، لها اربعة أشطار تتحد قوافي الثلاثة الأولى كما تتحد قافية الشطر الرابع (موقف) كقول محمد بن الصادق المحمودي في النجوع:

ابن الصادق في القول ثباتْ   ما نيش هيّاتْ
لاجبت سوقاتْ   مشهورْ في القولْ عارفْ

ويمكن أن يؤلف قصيد القسيم أشطارا ذات قافية واحدة كقول احمد بن عبد الله في وصف سحاب ممطر:

اتكلمْ اردكْ ليهْ نقهْ
لْعَجْ لاح برقه
اعجاجو دْقَقْ بان علا أورقا

ب) من حيث انه شعر ذاتي:

نعني بالشعر الذاتي ذلك الشعر المعبّر عن وجدان صاحبه، المفصح بصدق عن مشاعره، ولا شك أن الشعر الغنائي هو ذاتي كذلك إذ الانسان لا يتغنى بكلام الا اذا صادف هوى في نفسه أو أحس أنه عزاء لها عن ألم مّا يعتصر القلب، أو يضني الروح، وهذا الشعر هو الأجود صنعة في العامي والفصيح على السواء والأكثر تأثيرا في السامع أو القارئ للتوافق الصادق بين الكلمة الشعرية واللحظة التي ولدت فيها، فكأنما هو بوح النفس بما يعتمل في أعماقها من مشاعر، وما يعتريها من اضطراب، أو هو المتنفس لها من عناء أثقل جوانحها، أو معاناة أرهصتها، فتأتي الكلمات كبلسم لجراح النفس وآلامها، أو تعبير منها عما يهزّ خلجاتها من فرح وآمال وأحلام، ويقابله الشعر الاجتماعي الذي يعنى بالملاحم والبطولات والفخر والحكمة وغيرها.

وللشعر الذاتي مجالات كثيرة منها:

1) التمني:

قال الشاعر:

نتمنى عرّادي الخيلْ   ايكونْ ادهم ماليهْ امثيلْ

المعنى: ان الشاعر يتمنى أن يمتلك جوادا يشبه الغزال في حسن منظره، ويتمنى أن يكون هذا الجواد أدهم اللون لا مثيل له بين الخيول في الركض والجمال، واللون الأدهم للخيل يحبذه العرب منذ القديم فقد قال قائلهم:

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأدهم من آل الوجوه ولا حق له الليل لون والصباح حجول

لكن أهالي الوسط الغربي يحبون أيضا الحصان الأزرق والأزرق المنقط بالأبيض:

المنية اركوبك علْ مدوبْ أزرقْ حمامي دارهْ ابداره
اسبيبو حايفْ علْ عرقوبْ ويشربْ في احليبْ الخوارةْ

يقول: أجمل الأمنيات أن يركب الانسان حصانا جميلا ذا لون أزرق في مثل زرقة الحمائم، له دوائر بيض قويا بشربه لحليب النوق. والناقة الـ (خوّاره) هي التي فصل عنها فصيلها للفطم وبقيت تدر الحليب، والمعروف أن حليب النوق اذا شرب منح الصحة والرشاقة.

2) التحسر:

يتحسر الشاعر أحمد بن عبد الله* على ذهاب شبابه ورحيله عنه رحيلا لا رجوع بعده متذمرا من ضعف بصره بفعل تقدمه في السن، وهو يأسف لذلك أسفا يدفعه الى البكاء والندب فيقول:

ناري على صغري قلّوا شباحُو ولا منْ اندبْ حتّى اخدودُو طاحُو
لا من انـــدبْ اخدودُو ولا من اهبشْ حتى اتطيحْ اجلودو
على ايام صغري ما بقوشْ ايرودُو ورحلوُ ارحيل العافيه وانزاحُو

تعني عبارة (ناري على....) أسفي أو حزني على شبابي.

أمّا عبارة (قلو اشباحو) فتعني أنه ضعف بصره بعد أن كان قويا، وكلمة (لا من) بكسر الميم - فهي تعني: لو أمكن.

3) التمحزين

هو التعبير عن الحسرة الشديدة والأسى المبرح على ما يصيب الانسان من مصائب لا يستطيع لها ردّا وهو نوع من رثاء الأحياء، من ذلك:

مـــاك الـــــغالي ماك نصرة المضيوم والزوالي
كيفاش تعجز يادرك حالي على لحوق الفرسان وقت الحزةْ
امـــــنينك قـــايم كي اتهد ما تخشاش كان الدليمْ
واليوم في التخمام ديه هايم ياحسرتي كي اضعفت بعد العزةْ

وكلمة (يادرك حالي) هي اعتراف بالعجز امام القضاء، وهي هنا تماثل عبارة: ياغلبي.

4) الحيرة

احيانا تنغلق السبل في وجه الانسان، ويتملكه الشعور بالعجز عن الوصول الى الحقيقة التي يطلبها، فتأخذ الحيرة بجامعه، وتتقاذف بأمله الظنون والأوهام فاذا الصبر قليل، والخشية من الأسوأ أكبر، ويجد نفسه كمن ينتظر على نار فكيف عبّر الشعر الشعبي عن لواعج القلق والترقب والخشية والخوف الذي لاحدود له؟ أحدهم قال:

لا علم لاخـــطارْ لا من ايجيبلنا خـــبرهْ
على خيوتي لحرارْ جت دونهم جوبه وردهْ
دمع الهذب قطارْ وايزوز الحال أو يتعدّى

5) الشكوى:

قال بعضهم:

سبعه أيام هامل نذوحْ منك يا ورد البستـــانْ
لا سنده لا وين أنروحْ عامل غشي في الدخانْ

وقال حمادي الفيلي المتوفى سنة 1976

ريم الـــعرادي خلّتني رايم لوســـادِي
ما نقـــدر بادِي مرضي في كل يوم ايزيدْ
واكثر اصهادي الحمه والحمو الرّمـــادي
ما اكبرْ غدّادي لاقي راحه في التــنهيدْ

والشاعر قد وفق هنا في وصف حالة المحب الذي لا يجد الى الوصال سبيلا فيصاب بمرض العشق الذي قد يؤدي به الى الموت أحيانا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعر

آمال موسى

طفلة البياض

المدلّلة
لؤلؤة
حولي أدور
ويطوف بشعابي المريدون.
مائي اللؤلؤ
حبة الرمل نطفتي
تشكلت
في قطرة الندى!
طفلة
وعدت أترابي باللعب حتى آخر الصيف
على الشاطئ أنشر لُعب القدامى
وأغني:
الحلم لعبتي المفضلة
نجمة كل الأطفال أنا،
لي انبهار الماء بالحجر.

تاج كل الرؤوس التي ما ملكت
وسادس صلوات اليد.

أنا الثوب
المنسدل على اللجين
كانسدال الليل على أنثاه.

أنا المدللة.
الكل يضعني على ركبتيه
يرفع خصله شعري عن عيني

أنا التي إذ متّ
أقول:
«لا تصدقوا خبري
فالموت
سيتركني ألعب إلى ما بعد الصيف».

أصدقاء الفلاسفة
سأقيم في طفولتي
في جسد لا يسأل
مع عقل لا يرتكب إجابة
في ريش الحمام
في لغة صيفية
سأقيم في اللفظ

وبعد الرحيل اكتُب هذه الوصية:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحدها اللعب وريثة الطفولة
وشكاوى الجيران من أطفال الجيران دفاترنا
وحدها الطفولة تصافح ما وراء الأشياء.

العود المستحيلة

لبست ما طاب من الفساتين
وتبّرجت بالرغبة
وأثقلت عودي،
بأساور الغجريات

....
....

وحين جلست أمام المرآة
تقدمت طفلة
حاملة إبريقا
ومنشفة كالياسمين منشورة على الذراع.
....
خرقت رمال الزجاج.
....
....

وقبل أن تمسك بقرطي
وتمزق الأدباش المستعارة
عدت الى الأشجار!

ثورة العصافير

نائمة في زورق من ياقوت
أصابعي تتسلق الصخور الكريمة
وبنات أحلامي تنبئ الأقفاص بثورة العصافير.

صغيرة واقفة على الاطلال

عندما كنت صغيرة،
كنت أوزّع فاكهة على ضيوف يأتون في كل يوم
وأملأ فنجان عمي بقطرات الزهر
وأقشر الجوز.
عندما كنت صغيرة
أقف أمام مرآتي
وأتخيّلني سيدة.

أخلع عن شعري ربطته الوردية
وأعبث في غياب أمي بفساتينها الساهرة

عندما كنت صغيرة،
أنادي جميع الرجال أعمامي
والنساء خالاتي
وكانت تذيبني شمس الحياء
كلما داعبت ريح فستاني.
عندما كنت صغيرة
كانوا في كل يوم يذيعون ضياعي
ثم يجدونني
في الشرفة أعانق وسادتي.
عندما كنت صغيرة
كان جميع التلاميذ أساتذة
وأنا أخدش ورقتي
يمر معلمي ويقول:
«ما سؤالك يا إبنة سقراط»؟
عندما كنت صغيرة،
كنت أعتقد أننا كي ننجب أطفالا
علينا أن نشرب جرارا من الحليب
وظننت،
أني الأخت الصغرى لأمي وأبي.

كنت أخاف صمت الأحد
وفي الجمعة أسأل عمّا حل بمن حولي،
عندما كنت صغيرة،

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

وثقت في الزمن كثيرا
وانتظرت أن أظل كما كنت كبيرة!

الكرة

كل الأطفال يحبّون كرة القدم
مرة يتخيّلون الكرة رأس كبير القرية
ومرة رسولا،
أعطاهم صفرا أثناء الدرس.

وحين تناديهم أمهاتهم
من شرفة الطابق العلوي
كل يعد،
كم دلوا يكفيه لغسل الساقين من ذلك الدّم!

دغدغات

كنا صغارا،
ننام ولدا وبنت
تدغدغ القطة أقدامنا
فيضحك الغطاء
ويسقط صحن الدار في البئر.
نغير ما علينا في الأزقّة
ونأخذ قطعة الحلوى من يد العجوز الشبق
ثم نقتفي
عطر الشاب العائد من باريس.
وحين تدغدغ الواحدة الأخرى
نكتم الضحكة
كي لا نفضح غيرتنا
ونتسابق في الجمال في كل عيد فطر.
كنا،
نصت للنساء
وعبد الله،
يُسقط مشموم الفل ليلوم صاحبة الحرير.
كنا صغيرات،
نرى العروس شاحبة
نتجمع وراءها حاملين الشموع
وفي الأمام
عريس قلق
سيجارته تفكر في الليل القديم.
ولكننا افترقنا،
فاطمة وأم كلثوم ورقية
بخديجة معجبات
وبقيت وحدي،
أنتظر أطفالهن
كي نلعب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد

طفل
لم يحتمل أمّا وشاعرة.
في السنوات الأولى،
أضرب عن شرب الحليب.
كان يلامس بطنها
طالبا من الشّعر المزيد.
وراغبا في حَمْل يأتي على كلّ الفصول
كبر
فصار شاعرا.
يكتب في الحانات
ويسأل النادل كأسا من الحليب.

شعر

فاطمة عكاشة

الطـرح

- أمّاه يا اغماءة حملت بطفل لم يكن!
- يا قلب امك ! ليت امّك لم تكن!
اجهضت كالانفاس ! متْ لأعيش ! متْ يا قلب أمك كي أعيشَ . . .
نزلتَ؟! قد نزلتْ قرى العدم المريح أجنّة في مثل سنّك . . . ياصغيري . . . لا تخف!
عدم صغير يسحب الارحام منك فلا اراك!
ياايها المطرود من دفء الحشا . . .
ياقلب أمك . . . أيها الممنوع . . . هل أبتاع موتا مثلما يُبتاع ثوب الحزن
مثقوب الجيوب؟!!
. . . سيوفُ مبضعه اختلتْ بقتيلها!
- القلب ينبض، والجنين يطوّق الرحم - انظري
لا تنظري!
لاتنظري!!
- ياعين أمّك مَن رآك؟!
. . . قلبُ الطبيب؟ المبضعُ المصقول؟ وجهُ الشاشة الخرساء؟
. . . يصرعني التحجر والجريمة غلّقت بوابةَ العلن المريض
وانت قلب ما وعى أمل التشكّل . . . ليت أمّك لم تكن !!
هَبْكَ اكتملتَ!
هبني منحتك راحة . . . ساقين . . . وجها دافئا . . . رئتين
. . . ثغرا يمنح المعنى حياة كاملهْ!!
هب قلبَ أمّك أقنع الدنيا بقلبك؟؟ من يجيز حياتها لتكون أمّك ليت أمك لم تكن!!
مت كي اعيش فلستَ أول من يموت

يا سيّد العدم الصغير وتاجَ مملكة صموتْ
متْ كي اعيش فلست أوّل من قُتِلْ   يا سيد العدم الصغير وتاج مملكة الازل
القّ بشكل القلب ترضعه الطيور عناقها . . .
مازال يعلق بالرياح ومايضوع مع الامومة مِن نَفَسْ
لونام تحرسه العطور ولو بكى النفسُ احتبسْ
أمّاه تسرقني يد الالات منك، ويمتطي برد العيادة اضلعي
أمّاه شهوتُك الغريبة أرهقتني ! والنساء يلدن كالمدن المزابل والقططْ
أمّاه تنزعني التقاليد النؤومة من فراشكِ
أيقظيني كي أقبل قلبك المحروم مني . . .
أيقظيني كي أعـدّل خطةَ الإنشاء في خلواتك السكرى بطعم الجنس والتبغ المعطر . . .
يختفي الرجل الهزيل لكي اموت؟!
يأم ما اقساه!! مااقصى التي لم تعْشق الرجل الهزيل وعمّرت أحشاءها
بالكائن المقتولِ
إيْ أمّاهُ
ما أشقاه!!
تبكين؟! ما يبكيك يا أم الجنينْ؟!
تبكين والرحم اختمار الموت في القبر الصغير بحجم قلب لم يَطُلْ أملَ التشكّل . . .
لم يطلك!!
يدُ المرض تستبيح مداتني وتزيل ملكي . . دمدمتْ حقن تلوّي الكوكبَ المختون في
جـوف الزجـاجة . . . أمـهليني يا انـابيب التناسل كي اودّعـهـا وأمضي . . . أختـفي
كالوخز في ارحام شوك يابس.
تبكين؟! ما يبكيك يا أمّ الجنين البائسِ؟!
- قلقٌ تعلّقه الاجنة في الذيول الطامثهْ!
من لا يشار الى أمـومتها يكررها التخـارج، يستخير اسم الاشارة غيرها ليطال اصبعه
المخنثُ ذيلَها
مَنْ لا تصرّ على برودتـها الكتابةُ بيّـضت صحفَ التوالد، جـمّعتْ قطعَ التكاثر حـولها
انتبـذت هشاشتـها الادلةُ، والجريمةُ اغـمضتْ عينًا وشلّت غـفلة الاشهاد غلّفت العـبارة
بالتـلاشي، جمّـدت برك التـوحش، والنوافذ لم تبح بالـسر والابر الحـزينة نوّمت انف
المدينة ليلة الطرح المعلق في الذيول اللاهثهْ!!
مَن غـيّر الاخـتام؟ والغـابـاتُ تصفـعهـا السواحلُ، والتـزاوج يقرع الاجـراس في الزبد
الموشّح بالنهود؟!
ياقلب أمّك ليت ترضعك الضباء ويشتري غدك الوجودْ.
انت الحقيقـيُّ القصيُّ، القاتلُ، المقتولُ، ، ، هجْعـتُك انتفاخُ الكون في الرحم المدنّسِ،
نفخة ُالملكوت تقتحم الخفا ألقًا تعلّقه الأجنّةُ في الذيول العابثه
يا ليت تحضنك الذئابُ، وتفتدي غدَك الأسودْ.

- اماه قد دعيتْ ملائكةٌ الى يوم الختان فهل دُعيتِ؟
وهل أفقتِ على بكائي؟ هل أفقتِ؟
وهل سهرتِ على جراحي؟ هل سهرتِ
بدمع طفلك قد تغرغرت الحقنْ!!
اماه تذبحني السكينةُ والسكنْ!!
اماه يا اغفاءةً حلُمتْ بطفل لم يكنْ!!
- يا قلب أمّك ليت أمّك لم تكن!!
- شجر الامومة واقف يستلّ سرّ الكون من أقداره
لا تقربي الثمر الحرامْ!
ماأغرب القدر المبشّر بالخطيئة
صَدّقَ اللغةَ البغيَّ فلم يصدّقه الكلامْ
تتهالك الدنيا على إعصاره
لتفرّ من غصص الخيامْ
قدرٌ يجرّ حقيبة الممنوعِ
والجسدُ المؤجّل يُودعُ الاعقابَ سترتَه الوحيدةَ
والأمانُ يفكّ أحزمةَ النيامْ
قدرٌ جوازُعبوره عصفورةٌ نقرت يدي فتركتها
ونتفتُ أجنحة المصيرْ!!
- أمّاه فتّشتُ المقابرَ عن خيالك غير أنّي لم أجدكِ
سألتُ حارسةَ الظلام فما وعتك
تضيق أقبيةُ المصائر بالثكالى غير أمّي
ماوجدتُ نواحَ أمي يسأل الباكين عن جوعي وعن لبن تيبّس كلما خِلْتُ التراب ترائبا والصخرَ ثديا ناشفا
اماه فكّي ماعصبت به عيوني
كي أجيئكِ، أشربَ النيرانَ من عينيكِ
كي أقتات من دفق الضياء بمقلة الزيتون واللوز المقشّر
أطعميني ما تخثر في فؤادك من لهاثْ!!
اغرقيني في جراحك قبل ان تلتامَ
ضمّيني لكي أشتمّ رائحة الأمومة
ربما اختلطتْ على الولدان رائحةُ الاناثْ
أماه يا إغفاءة حَلُمَتُ بطفل لم يكن!!
- يا قلب أمّكِ ليت أمّك لم تكن!!

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ايمان عمارة

ثلاث قصائد

قمر نازف

في جوف القصائد السبع
أنام
مشنوقة بحبال غوايتي الأولى
كلما مرق من قوس السماء
سهم حبّ
ولولت نواقيس القوافي
وعوى في الفلوات
شعراء القبيلة. . .
وأراك في حلمي
قمرا نازفا
يبحث في خارطة جسدي
عن قيثارة عرجاء
ضوءا تتريا
يخدش حياء الوشاح الحائم
حول جيدي الوثني
ويمضي
الى مدن الصقيع
ينثر بطاقات سفر
نحو جنوب أبدي. . .
تتسلل من جرح مرسوم كالبسمة
نبيا بلا معجزات
أمنحك نطفة الحب الأولى
فتجهض مرتين:
مرة حين تحملها
شكا
ومرة حين تحملك
يقينا

http://Archivebeta.Sakhrit.com

جثتان على قارعة الحلم

على جناح اليتم كان اللقاء
كنا طائرين غريبين
خذلتهما الريح
وأهدت حدس الجهات
للدواليب تلهو بها
بلا فاتحة تشكل حروفها
عيون الصباحات القادمه
تجلس هاتان الجثتان

القرفصاء
لا شيء يكنس ذنوبنا البرئية
غير جبة أرض
تضيق
كلما إتسعت أحداق غربتنا. . .
غريبين هنا
كل الحركات مضت الى أسمائها
كل الافعال مضت إلى فواعلها
ونظل نحن هنا
فعلا مهملا لا يصرّف. . .
يا صاحبي
أي زمن سيكنس
ما إقترفنا من براءه
ويحملنا الى ضفاف
نمرح فيها كالاطفال
نعلن فيها الحبّ
ببراءة الاطفال
ونرسم وجه الجنة الموعودة
ببراءة الاطفال. . .
يا صاحبي:
دع النشيج يكفكف
رعشة الفرحة المعربدة
في شراشف الجسد
دعنا نحتس أنفاس الحلم
ونسر الى ليل
لا يتدلى وفجره
من غصن الوقت
يا صاحبي:
مازال في عمر الحبّ متسع
كي نهطل جمرا
ونمنح هذا الطين الساحب
سرّ اشتعال النجوم
في العتمة
فدع حباب الجنون
يتدفق
من نافورة الروح
كي نورق. . .
وتورق شجرة الحزن المشتهى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سؤال
طال الصيف
وهذا القلب الشاحب
يستجدي قطرة ماء
ترى من أين يأتي المطر
من نهدي سحابة
سفحتهما الريح
أم من عيون آلهة
تبكي أقدار الشعراء. . .؟

نفيسة التريكي

إبر الشفاء

الوخز الأوّل

على النار ومن كلّ نار تشدّ الرّوح رمادها وتشدو بكبرياء رماحها. . . تتبعثر اللّحون والمحون في الفضاء

***

الوخز الثاني

على نار، ومن كل نار تستبيحني للنار. . .

أستبيح الأماني والرّؤى للنوى. . . كمن يفتض مومسا في شتاته حين تترمّد الأرض ويبتلع الطوفان الحبّ. . . وحتى إن باخت النار، باخ الغضب، باخ حرّ الحرّ، يتخذ اللّهب من جلدي بقية جلد محروق لعليسة تفترشه على شواطئ قرطاجة حتى تتمدّ أكثر وتمتدّ في عروق لهب الحبّ الوفيّ.

أيا قرطاجة، هي ذي أقراص النار أشكالا شتى، كتلا ملوّنة من كواكب مخمورة بالصواعق غابت عن مجرتها لتدفن في قلبي المتأجج ثغاء بركانيّا. . .وكذا الدّهر خَبَلٌ. . .كذا عليّ يأتي بخبابلين حتى يمسني الهرم قبل حينه أيا عليسة على نار تصطلي حقائقي كلّها بأوهامها، بذكراها، بأحلامها، بعين الماضي الملتحفة على الآن وغدا. . .بالتمرّد المبتور. . .

أيا حرقة أتلفتها قرطاج على أراض من ملح أخصتها روما. . .يا مسمع الشرارات فليبق الحب صداحا من أكوام الهزائم.

على النار، على النار تلتهم الإبر أوجاع الرّأس تطعم الوخز، تطعم اليأس، تلتف ألسنتها كتلا على الكلام والهمس. . .تخز الإبر النارية حدّ الرّجس، يفرّ الشيطان، بل شيطان الأمل من النفس متثائبا، بلا أجنحة ملائكية بلا ذيل خرافي يجثو على ركب دمل تفقؤها صخور اليوم والغد والأمس: أعشاش الدّود، أكاذيب الحدود والعهود، أباطيل الصمود، تماثيل الجود. . .يصرخ الشيطان، شيطان الأماني في النار: لا ألد وأنا المولود وأنا المفقوء المفقود أنفي اللّه وأركب عرش الرّماد.

قارورة رمادي أرميها في النهر المقدس حتى يلهو الأطفال بطحالب روحي وصدفاتي، وأتبعثر في كلّ يد شرّا للرّوى ولعنة للأبد

http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوخز الثالث

إبر تخز القلب حتى يخرّ صريعا . . . يقطر أحلى دمائه للرّمس . . . تشرب الأرض من الحبّ . . . ثم تتنكّر هي الأخرى للقلب

الوخز الرابع

إبر تخز الجسد المعتوه، المعلول، المتأرجح بين اللّذه السرية والقيم السمحاء، تنغرس شبه شجرة الخلق في بدن أخرس، مغبون غبيّ، عنيد، ناريّ، متحرّك، راكد، ثابت، بارد جامد، فاسد، طين، دود، موجود، محلول في الرغبة، مولود، ساع للمطلق، موخوز بالمستحيل. لبوة مذبوحة، مستغيثة، مجروحة، مخلوعة من مخالبها وأنيابها على منقوشة محفوظة تحت الأزمنة الغابرة في لوح قديم من عهود درست، صرختها عواء في الفضاء، قلوب نساء. . . الظلام خيم على بصرها فباتت عشواء. . . ممزقة الكبرياء، انفردت عن القطيع لتكون مسربلة بالغابة التي تمسح بأوراقها دماءها الفائرة. . .

إبر، إبر، وخازة لهابة، جراحة في لحم مشتعل بالصمت، راغب، راهب، ساكت، صاخب، هادر، صارخ. . . مفجوع. . . موجوع. . .

إبر تخز المشي، المسافات، الأسفار. . . وحين الرفض يهوي الجسد جامدا في متاهات الأسرار، عاريا من خصوبة الاخضرار يلفه كفن أشقر ترابي، عدم كأوراق البوح والكلم المكلوم كذرات النجوم المتصادمة بالنجوم حين تتجادل الأبراج لتلد مقادير الكون، يتفتت السّعد فتاتا في دلو تغور ببئر رمليّة

***

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوخز الخامس

يصعّد الآبّار الدّلو على الحوض، يدفق ماء طفولتنا. . ذكرى. . لكن تمضي . . .

يلتفت الجمل متعبا لصاحبه، ينفخ عطشان في الرّمل. . . يشرب الرّمل وصاحبه حدّ الغصّة. . . وتخز الابر اللهابة في دقات العبرات. . . إنّه الوخز السادس

***

الوخز السادس

تحط العين وقد غطتها الابر على أشياء نفيسة : صفصافة باقية، سروة زائلة، خروبة عظيمة اقتلعت من رحم أمها وقد ظللتها قرنا، توتات، تينات، شجرة عناب، بيت نحل، عش حلازين، ثقوب بناها النمل وقد توزعت تحت أقدام العابرين، أسحار ساحرة، ليال شادية بأصوات الكائنات. . . غاسول جوهري، زهور الأقحوان، شقائق النعمان، نبتة الخبّازى والخزامى. . .

الخزامى الخزامى

تحطّ الابر على كلّ الأشياء، والعين كانت معلنة أسرارها للزهور، للنبات، للأشجار وذات ضحى في نصاعة بياض النور هجت ذاكرتها، وباحت :

اليوم أتممت كتاب مارسل بروست

(A La recherche du temps perdu)

بحثا عن الزمن الضائع

اليوم مراهقتي استمر جنونها في أرذل العمر

اليوم أتممت الوخز وشفيت تماما من الحياة
اليوم أتممت الولادة كلّها، كلّها وأولادي قتلتهم في رحمي صرعى...
أيا أمة ما مرّ منك ريق في لساني إلاّ ومسني الضرّ
اليوم... لعقتني النار بشغف، بلذّة، بنهم. بعشق واختبلت
بخبلي، اختلجت ألسنتها في لساني حتى تخيلت يدي
وصرت لا حراك يدفع عني هيامها، وبدا ريق اللظى كالعسل الشافي
اليوم... الإبر أخاطت جلدا من جلدي للموت، للأزل
اليوم... أتممت النهاية وفتحت فوهة في العدم
هو ذا الوخز الأخير في هزيع لا ينتهي فيه الليل
هو ذا دلوي... النار تشرب النار، والرّمل يلتف بالرّمل
زهورا، هو ذا وخزي الأخير... وكم قلته:
الأخير: وما صدقت...
رذاذ رقيق، رشيق، رقيق يخز السمع
تق... تق
دوم تك...
دوم تك...
طق طق...
الوخز المائي يغسلني من شقائي

***

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوخز الأخير

لا بدّ من إبر صينية تخز الوجود كلّه ليبرأ من غبائه

24-23-31 ديسمبر 1997 م
1 رمضان 1418 هـ

حالة....

ما بعد الموت
ما بعد الصمت
ما بعد الصوت... ما بعد الرعد... ما بعد الروح...
الليل والمطر ونار القلب تسيل في الكتمان

المكان

خزامى الى سوسة الى تونس إلى القلب

الزمان...

كذبا لو خطّ بعقارب الساعة أو بانفلاق الشمس من الظلمة...
كذبا لو قلت إنّه الضحى يوما والليل يوما
والغروب يوما... إنّه الزّمن الدّائم
والصباح يوما والفجر العسير...
زمن النار...

الاسم: لست من سمى ولست المسمى نفيسة التريكي

مليكة العمراني

جزر المستحيل

أي البيوت ستحمينا
من الريح لو هبت؟
أبدأ الآن من تخوم اللغة
حافية أمضي إلى ضفّة المستحيل
أجمع ما تناثر من وجهي..
هي الروح تصهل في مدائن الفزع
وأمي تمشط ضفائرها
تحت زيتونة عجوز..
هي الروح عارية تجمع أوزارها.

***

أيها القلب
كيف تسمي البلاد التي لملمتك مدينة
وملح العمرقد ذاب؟
أيها القلب
كلهم غادروك في زمن الفواجع
واحدا / واحدا
رحلوا...وما عادوا

***

مطر...
والصبايا يشعلن قناديل الزيت
والجسد من خشية البرد يخلع أفراحه
وجغرافية القلب
تفقد شكلها على عتبات قرطبة
كيف أشعل روحي؟
وكيف أحصي السنابل وحبات الرمل
وعدد الأرغفه؟
يا ابنتي ضاق بك الجسد
وضاقت بك اللغة
فأي البحار سيبقى موطن الملح
ومن سوف يغطي المسيح
إذا صلب على عتبات العمر ثانية ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عروسية بن جراد

أربع قصائد


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جرح

أنا من عذاب الحب
أتلفت لغتي
فلا تعجب
إن وصفتك عنوة
بأروع جروحي

عتاب
أعاتب ليلك
يسرق . . .
ملامح أحلامي
لتتجمل بها . . . أنت
في إحدى لياليك .
. . . إلاّ ليرثيها .

حالة
عندما تقول قرنفلة
كلّ ما لديها ،
بأحد السجون
فلا بدّ أن طيرا
دعاها لترتيل عطرها
ويأبى الكلام

قرار
إن استمالتك
تفاحة أخرى
امنحني ،
إسطوانة الربيع
وما علق بشفتيك
من شبابي
وجهز يديك
للتوديع .

شعر

آمال سفطة

قصائد

الدعسوقة المندهشة

تنظف دعسوقة* بيتها
تكنس وتكنس . . .
فجأة،
تجد قطعة نقدية صغيرة!
من قوة دهشتها،
تحسبها ركحا ذهبيا
غير بعيد عن كوكب مسحور.

بسرعة كبيرة،
تذهب لـلبحـث عن أعلى كـعب
لها،
تتبرج وتنزع ثيابها،
وعلى موسيقاها المفضلة
تشرع في الرقص
مع أكبر طوابع حسنها . . .

كان هنا...

كان هنا بالأمس كالسرول
وهناك أوّل أمس كلبلاب متسلّق
اليوم لم يعد لا هنا كخشخاش منثور
ولا هناك كزعرور
لن يعود لنا غدا ولا بعد غد
مع السنونو والشرشور
كأنّه لم يكن أبدا
روح زهرة الربيع الجهنمية.

لخبطة

عدلتها على السابعة صباحا
فرنت على السابعة ليلا
يا لها من ساعة «ملخبطة»
لم تفهم من الوقت شيئا
دقت حسب قلبها
لا حسب قلبي! . . .

(*) حشرة صغيرة جدا حمراء بنقط صغيرة سوداء وتطير أحيانا «Coccinelle».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لمياء بلحاج

لقـــــاء

عجوز في العشرين
تنفخ في طين هزيمتها
فتسيل عذوبة وتنساب شفقا مفتونا بطلعته
هي حلم يطل على غبار طفولتها
حقيقة مفتوحة على وهم الوصول
تعبت في خيالها طفلة الشمع
فهوت شظايا ملامحها
وهاهي في الأربعين
تلملم في عينها شهوة الفراغ
وتغزل عزلتها مفعمة بالحنين
نسيت كيف غادرها السر وراودها عبق الريح
وها هي تبحث بين أعالي الشجر
عن غيمة حبلى باخضرار القلب
وتورق في كفها غابة حجر زرقاء
وفي قلبها يساقط غصن للوجع وأغنية للبكاء
عجوز الأربعين التقت طيف قاتلها
أسلمته الوريد وهي قائلة
أتشهى سيفا يراود صخر هذا الجيد
فما تقول في جسد يظلله الأخضر اليابس
يشتهي حرائق تفيض من نبعها لذاذة الموت...
لم يبق من خريف هذا القلب
غير نزق فصول مقبلة
وعباءة خطاف تنفتها ريح ملساء
سأرضى بالشمس يتدلى من خطوطها جرحي
وأرضى بالنجم يحاصر طرقي
وأرفع للغيم أشرعتي
وفي الليل أفتح سماء صباحاتي
توهمت البداية حين لمحت
نجما طالعا في احتراق الاصيل
غير أن الحزن مثل الماء
يتسع لاشتعال الفجر

وأمسيت فكرة تنام وتصحو
على وقع أحجار تسيل بذورا وريحانا ودورة أعشاب
بعيدا عن فكرة كالحلم تدنو
سمعت همسا تنحني لشفيفه رعشة الموت
كانت خطاي غارقة في العشب
غير أني دست على رذاذ الحلم الطليق
وهاج بالصحو انهماري
كانت سليلة البحر مثقلة بلوعة الشتاء وأبعاد الصيف
وكنت أرتجف من بكاء الفصول وهروب القلب
دعاني البحر في غرفة الظلماء للسهر
فأزهر ليل انكساري على كف لؤلؤة غريقة
يا بحرا يجتاح أرض الموت والحرائق
دع اشراقتك تفتح باستمرار
إني ها هنا أقتسم مع الامطار ملح النخيل
ومن جراحي أقطف صدى غضب الأرض
يا بحر دعني اذا ارتحل الغمام
أنهمر في قطرة سفر
وأتلو على مسمع الريح صمتي
دعني أفتح للفراغ دهشتي
وأجمّع باقة أحلامي
أكلما غادر طائر البين عتمتي
واجهني الليل مشلولا وأمطر فرحي المؤجل شهبا
يا بحر ردّ الى وجهي غزارته
أفرغ خيوط الفجر في أفقي
فعلى جبينك يا بحر محوت خرائط الحزن
ولذت برقرقة النهار على حريرك
يا بحر
اليوم يجيئك صمتي هادرا
فمرغ جراحك في رمله
لعل حلمي الملتف بالموج يمد ذراعيه
ويغرق في زرقة قلبي الأخضر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سامية عمار بوعتور

قلق وجودي

شجن يمزق أضلعي
والموت يلهث في دمي
والجرح يحفر راسما
أبراجه في معصمي
ذا موكب الأحزان
يخترق العراء ويرتمي في قلعتي
فيهزني موال يأس قاتم
ويعشش الحزن المقيت بأعظمي
وتطل من ثغر الدجى
أفراح قلبي والرؤى
موؤودة في مبسمي
. . . الريح تذور زهرها
في زورقي المتحطّم
وتلوح من خلف السـديم هزيمتي
ونهايتي. . .
فأفرمن ثقب ترجرج بالدخان الفاحم
وأظل أركض في الضباب الأسحم
فأرى قبور الميّتين وصمتهم في مسمعي
ورأى المدائن زلزلت

وأرى الكواكب ترتمي
قمد يلملم جرحه
نجم غفا متخليا عن حلمه
شجر تبعثر في الزمان وفي المدى
تسّاقط الأوراق منه كالردى
. . . وأظل أركض ثم أركض ثم أسقط
كالحجر
وشواطئ القلق الرهيب تشدني. . .
والريح تعبث بالمشاعر والفكر
والليل يشرب أدمعي من تحت رايات
الضجر. . .
آه لنار ألهبت من حسّي المتبرعم
باتت تخبّ بأضلعي. . .
فأتت على كل الحماس وعطره المتبسم
فسرقت شذاه ولم يزل بالبرعم. . .
قبع العذاب بهيكلي وبخيمتي
نسج الوجود جراحه من وحدتي
يا للجراح، لمهجتي
يا حيرتي وتأزمي!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حنان قم

أتيتم لقتلي

الإهداء الى جميع اعدائي مع عظيم حبي

(1)

أتيتم لقتلي . . .
لقطع وريدي الأخير
وبتر الأغاني
أراكم نسيتم
ففوق السحاب فروعي تطير
وفي الأرض يزهر أصلي!

أتيتم جميعا لقتلي
حجبتم ضياء الشموس.
وتحت الظلال سعيتم لدفني
وفي ليل جرح وصمت
ولكن سأحيا
يموت الذي شاء موتي!

أتيتم جميعا، جميعا لقتلي
أشعتم ضلالة خطوي
بعثتم لهديي نبيا
يرتل آي الفجيعة فيّ

ولكن . . تداعى النبيّ لديّ
وعاد إليكم
ككل النبيين عند شيوع الخطاب
غريبا شقيا
بغير صحاب
بغير جواب!

(2)

أتيتم جميعا، جميعا لقتلي
وكنتم بخيط الغياب
تخيطون أكفان روحي
تعدون لي درب آخر مثوى
تبيحون كتم صوتي
إليكم جوابي بصوتي:
«سأحيا!
سأحيا
يموت الذي شاء موتي»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نورة عبيد

أنـهار التيه

لم تزل مدينة خلف هذا الحداد
موغل حزنك
جهة دمك الأخضر
موغل قلبي في الغناء الحزين
حتى يعود حمام المنافي
ويمتلك ضفافي . .
تطير الحمائم بي
تعدني بالاعتراف الأخير
وحدك تداعيت على تخوم الحزن
ووحدي أرجعت الحمام لضفافي
ليس ثمة شيء
أوجّه دمي في المحال
أكمل ما اجتاح ذاكرتي في تفاصيل موتي
أطلق الروح فيّ سورة النور
وكان اشتهائي
يوم فاجأتني بالسؤال
انكسر الوقت بيني وبيني
واشتعلت في ضلوعي الفصول
وانتشرت في مفردات الذبول

***

ما الذي يفضح أسئلتي الآن
أعطيت للماء أغنيتي
فطالعني بوح النوارس من أضلع النهر
كيف أعترف
أعطيت للماء أغنيتي
فطالعتني أسمائي
وعاد إلى أوّل الصبوات حمام المنافي
فصرت نبيّة على الجرح أمشي

***

كان لي في الضلوع غزال من الحلم يأتي
حين ألقيت بين المسافات قلبي
لأحصي وصاياه، كان القليل كثيرا
وكان الكثير يميل قليلا
على طرق العمر
والأصدقاء على آخر الذكريات زبد
وفتحت على البحر عيني فلم ألق منهم أحد
والمرأة حين تداعبها الموجة
بالأحضان الواسعة الواسعة
تصير لؤلؤة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعر

أميرة الرويقي

صوت الصمت

فراشة

أعمارنا
فراشة
تحلق فوق رؤوسنا
تموت الفراشة
تستيقظ رؤوسنا
على زغاريد
الثرى .

نطفة

سخف
أن نجيء
سخف
أن نرحل
وبين المجيء
من ثرى
والرحيل
إلى ثرى . . .
سماء
وماء
وشجر
ونطفة موعودة
للحجر .

طرفة عين

لم الملائكة
ملائكة؟
والإنسان
إنسان؟
ألا توجد منطقة
مثلى
بين النور
والطين؟!

أهزوجة السماء

أنا الفوضى
لمن
أهدي لعنتي؟
اللاأكون
مسافة صاعقه
وأشكو
سخف قارعة القلق .
حين
ألا أتنفس .
هذي أرض فرت
من تحتي
وتلك سماء
سقطت بغتة .

أحلام العصافير

ترى؟!
هل تحلم العصافير؟
حين تنام؟
وهل تطير
الأحلام . . .
حالما تستيقظ
العصافير؟!

ذرة عقل

وضعت رأسي
فوق كفي
أغلقت كفي
فُتحت أبواب
على السعير .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نزيهة الجديد

قصيدتان

هوى

لليلى دموع الحيارى
تعلقها تحت الأهداب
لليلى السفر
والصفا والسحرْ
والليالي الأخر
في سهوب القبيلة . . .
لليلى الدجى
تستلذ نداه
والسحاب
تُسرّح في معاقله دفتيها . . .
لليلى أناها القتيلة . . .
وهمس ترده رئتاها
والخدّ يرتجْ!
لليلى دموع كثيرة
توزعها في شقوق التراب
عسى تطلع مثل مارد
من ثراها
زنبقة بحجم اللظى
ولونِ البَرَدْ . . .
لليلىَ . . .
مالها
سوى هوًى
تبعثر حتى
مادرى أين
يلاقيه الجسدْ! ! . . .

الموج الكاسر

قالت :
أَوْقدْ نارك بكفيّ
ولاَ تُذرْ غضب المزن لغيري،
إنّي ماَ ترى
كوكب دريّ هوى
ومدى شاسع للحصى . .
أنظر الى رباي
لا أثر للريحان!
إنني الريح تعاني قسوة الأقدار
وأحزاني بحجم الندى
بحجم الغبار!
روحي تَسْجُ العناكب مجتمعة
بوحُ العنادلْ
نهر منكفئ على الحجر،
لا ماء ولا أسماك . . .
غبار يمدّ لسانه للخرائب
عرائش تريح أعضاءها للتناسلْ
على شبابيك المطاحن
والدخان . . .
روحي موج كاسر
إن
جاع
قـ . . .
. . . تـ . . .
. . . . لْ . . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصة

فنجان قهوة فقط!

رشاد أبو شاور*

بعد المكالمة القصيرة أشعل سيكارة، إصبعاه الشاهد والوسطى كأنما صبغا بالحناء لفرط التدخين. من عادته أن يترك السيكارة بين اصابعه حتى نهايتها، ثم يسحب نفسا أخيرا ويشعل أخرى جديدة من عقبها.

رأيته قلق الوجه، وهو يسحب نفسا عميقا ثم ينفخ بقوة الهواء والدخان، كأنه يصعد ثقلا جثم على قلبه.

- من تكلم معك!

سألته:

-يريدونني أن أشرب فنجان قهوة (عندهم)...!

عرفت من يقصد، لذا لم استفسر منه عن الذين يقصدهم.

- ولكنك تركت الحزب والسياسة؟..

- ربما تذكروني. قد يكونون رأوني مع صديق قديم، أو في جلسة تضم أحدا لا يروقهم... أو لعلهم يريدون تذكيري بأنني تحت عيونهم!.

- فنجان قهوة!

- أيوه.. فنجان قهوة!

- لا احسب أنهم يريدون بك شرا، أنت ما عدت في الحزب،.. ولست تشتغل في السياسة!

- ...

- هل تتوقع أن أحدهم وشى بك؟

- ....

- كنت تبدو هادئا عندما يرسلون من يبحث عنك... لقد لاحقوك كثيرا، وسجنوك مرارا ولم تقلق هكذا!

ولأ خفف عنه سألته:

- اتذكر ليلة زواجنا، وأنت تحدثني عن الحزب والوطن؟

حاول أن يبتسم.

- سألتك ! ألا تحبني ؟ فقلت آ.. أحبك... أكثر من الحزب؟ لا. وكسرت، فصالحتك وطيبت خاطرك... صحيح من زمان لم تقل لي أنك تحبني، صحيح أن رأسك اشتعل شيبا، وأنا انحنى ظهري قليلا من التدريس وحمل هم الاولاد والبنات و. انتظارك وأنت إما في السجن أو مطارد. ولكن هذا لا يعني أن تنسى تلك الكلمة الجميلة.

أطفأ السيكارة بعصبية، ثم اشعل غيرها. وليطمئنني:

- فنجان قهوة... لا تقلقي. إنهم يطلبوننا بواسطة الهاتف. لا دوريات ولاندور فرات ولا رشاشات تثير الفزع. لقد تطورت الأمور.

***

غاب أكثر بكثير من شرب فنجان قهوة. راح اليهم الساعة التاسعة صباحا. عاد بعد السابعة مساء. نظرت الى وجهه، وجهه أصفر، ملامحه مجهدة. أنفاسه مبهورة؟ وعرقه يسيل على رقبته وصدره. ويبلل شعره و..

وسألته:

- ماذا حدث؟

- ...

- ماذا جرى لك، ما الذي فعلوه بك؟

- ...

* قاص وروائي فلسطيني بعث هذه القصة خصيصا للحياة الثقافية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- أأنت بخير؟

فتح فمه قليلا . . .ولكنه لم يجب . . أشار إلي غرفته، حيث ينزوي يقرأ ويتأمل . .دخل . .أغلق الغرفة . .ذهبت اليه بالقهوة والماء البارد- كان الطقس ربيعيا لطيفا- و . .سألته:

- اتريد تناول الطعام . . .؟

- . . . .

- لقد انتظرتك طيلة اليوم، كالعادة . .لا اعرف أن أتناول الطعام وحدي . .بدونك . . ها نحن قد بقينا وحدنا . .راح الاولاد والبنات . .والحزب و . .

نظر إلي حزينا كأنه سقط في هوة معتمة موحشة، كأنه يستغيث أشار لي بإصبعه أن أخرج . .وسحب نفسا عميقا . .

طال الصمت، وعم الظلام . .

فتحت الباب عليه . .ناديته، اشعلت الضوء واقتربت منه . كان ينحني على الطاولة وقد عقد ذراعيه تحت رأسه كأنه ينام . .هززته . .هززته بقوة . .فاندلق كوب الماء وفنجان القهوة . .

أخذت أصرخ، وأهزه موهمة نفسي أنه نائم نوما ثقيلا . .وعندما تجمع الجيران . .وارتفعت : اشهد أن لا اله الا الله . .عرفت . . !

حكيت لهم: دعوه لشرب فنجان قهوة . .

قضى عندهم كل النهار . .كنا في حالنا أنا وهو . .

كهلان متقاعدان وحيدان . .قلت نقضي شيخوخة طيبة . .قلت أراه كثيرا بعد تلك السنوات . .

وعندما سحبوه على السرير . .وغطوا وجهه أدركت أنه راح . .

***

صورته على الجدار، صورته في إطار أسود . عيناه حالمتان، وعلى شفتيه ابتسامة لطيفة . .أحببت شعر الشيب على جبينه . .وجهه الطفولي المستدير، شاربه الخفيف . .لقد راح . . راح الابناء والبنات، رحلوا كما جاءوا . .ذهبوا لاشغالهم وأسرهم ووعدوني بالكتابة لي، ومهاتفتي . اصدقاؤه شدوا على يدي وذكروني بأنني قوية، وأن هذه هي الحياة . .

ها أنذا أجلس . .أعيد الحكاية على نفسي، متسائلة: ماذا فعلوا ليقتلوا فيه الحياة؟

وإذ يزداد وجيب قلبي أعرف أن ساعتي إقتربت . . .فما الذي بقي لي بعده؟

القهوة كثيفة السواد . .لا أقرب الفنجان من شفتي . .أمامي علبة سجائره وفنجانه الكبير الذي كان يشرب منه دائما . .فنجان عليه ورد احمر وأزرق .

أضع القلم جانبا واتساءل: ما الفائدة من كتابة هذه الحكاية؟

أغمض عينيّ . .وامدد سائلة الله نوما هادئا . .طويلا . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تنبيه للقراء:

هذه القصة كتبتها خالتي- ليست بالضبط خالتي- ولكنها قريبة المرحومة والدتي- فهيمة التي كانت معلمة تاريخ طيلة خمس وعشرين سنة..وهي تحاول فيها إلقاء الضوء على وفاة زوجها الأستاذ جودت..

عندما زرتها قبل وفاتها بيومين، أطلعتني على بعض كتاباتها ومنها هذه الحكاية.. قالت لي: لم اكتب للنشر، كنت أسلي نفسي، وأخفف ألمي بالكتابة..آمل أن نشري لهذه القصة لن يسبب لها ألما..ولن يزعجها في نومها الأخير.. هي التي رحلت بعد ثلاثة اشهر من وفاة زوجها...

رشاد..

يا جزرا نمتلكها وأخرى فينا...

محمد علي اليوسفي*

أرخبيل قرقنة (1)
إذا كنت ذاهبا إلى جزيرة لا تفتح بابك لأحد.
كن عابسا مثل قرصان، منهمكا مثل ناسك
إذا كنت ذاهبا إلى جزيرة كن مثل جزيرة.
انتقل من "مليتا" الى "العطايا" ومن الرملة الى النجاة ولا تترك أحدا يلقنك الأسماء طف بأطرافها الى أقراطها لتبلغ هرجا في أكواخ الصيادين. تسلل الى أشجار النخيل حتى ترى جرارا معلقة على رؤوسها، مستقطرة نعاسها. لا عليك إذا نبح كلب، تقدم! ابتعد عن قيلولة الحمل، مهما حركته لن يبتعد! هل سألت المرأة العجوز حتى تجيب:
"الجرة لم تمتلئ، سأعطيك من جرّة الأمس"؟
الغروب يدبّ خفيضا على أكتاف الرّعاة، الخرفان تتعرّف على أبوابها.
لك ظلال كثيرة،
خبئها مخطوفا بالتماع مصاطب الملح على اليابسة.

إذا كنت ذاهبا إلى جزيرة لا تفرح بأحد
كن عابسا مثل قرصان، متوحّدا مثل جزيرة
كن جزيرة،
لم تزرها.

أرخبيل قرقنة(2)
هنا تسهر جزرنا مع القمر فيسرق المياه حول ضفافها.
كأنّ زوارقنا لم تكن هناك عندما غادرناها محملين بالأخطبوط والحبّار.
خضنا طويلا في الأشنّات حتى برزت مصطبة رمليّة،
عليها نشر البحر أصدافه.
من أعمال البحر والقمر، لم نكسب حتى الآن، جزيرة واحدة.

جربة
الفتنة تتعرّى الى نقطة قصوى،
لتحبل الشمس الغاربة بربيب الخواء

ما جئت يا "جزيرة الأحلام"
لأبشر بالجزر.
أوديسيوس فسيفساء، والريح... فندق
لأ حْلم للصّلصال بين يديّ.

النخيل يتثاءب،
من يقظة الأطفال تحت سماء واطئة،
والنّور في الغبار.

أبحث عن موقع دائر.
عن برج
رصفه المدافعون عن الجزيرة،
ليشهق في العراء
بعشرين ألف شهقة
من جماجم البحارة الإسبان

زمْبرا وزمْبرتّا
جزيرتان للنوارس والطيطوى،

---

* شاعر وروائي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وملك على شعب ناسك.

جزيرتان محميتان عني،
أراهما من خلال الضباب.

من هناك يمرّ رجال البحرية،
ويقولون صباح الخير لملك الفقمة.

أرخبيل جالطة
آه، يا للحروف التي لا تركض بنا الى الحلم!
ثمة جزيرة أخرى اسمها جالطة.
"جيمها" تجعلها أقرب منّا،
وأبعد
من. . . مالطة
كأنّها ليست منّا،
ماضينا الذي أفلت منّا.
قالو
قالّينا
قاليتونْ
(جالّو، جالينا، جاليطون؟
أدجاجة بحر، ولها ديك وصيصان؟)

أي قرصان ماكر،
عابثا بقبور روما وكهوف فينيقيا،
طوقنا بهذه الأسماء؟

من يأخذني الى جالطة
حتى أقول مرحبا، لعجل البحر،
وستّ من جاراتها!

برج طبرقة
الجزيرة التي التحقت باليابسة
كان هذا البرج من أعمال الإسبان على كتف جزيرة.
ثم هديّة لجنوى،
هنا تفاعل الجير مع عرق الجِمال،
فهبت تساهم في الرّدم،
مغادرةً ظهورها المفرقعة،
رافسَة دخانها حتى قاع الجرف.

هنا أغرقت أعمدة وتيجان رومانية
عليها التقى البرج باليابسة،
ضدّ نصارى البحر.

بعد ذلك (نقلا عن جدّي)
عاد "الفرنصيص" لنجدة "الجنويز"
وفي أوّل معركة من أجل المرجان،
أسر جند التّرك ابن الرّبان
وراح سفهاء العسكر
يفعلون الفواحش
في الشبان. . . المردان!

جزر الديناصور
صخور مفاجئة،
مازالت، حتى اليوم، تخرج وحدها:
كيف نسمّيها؟
أكانت أعلى قمم في جزر الديناصور؟
خنيس،
قورية،
والمنبسطة. . .
ثم نباح "كاني" المتحجر في جزيرة الكلاب!
شظايا لها حسبانها في خطوط المخر،
لم يحاسبنا أحد عندما نسينا رسمها على خارطنا الأولى.

جزائر الحلم
الى متى ستظل البلاد جزيرة، لتدعي أنك بحار وحيد؟
قمر واحد ليكون جارك، ذاك الذي يطل على جزيرة،
فمن تكون النجوم؟
جزر؟
إذ تحلم باليابسة الأم، يبحر، من رأسها، ساكنوها.
فكيف نسمّي جزرا فينا، لا تكاد تؤمّها سوى الأفراح التي تبادلنا النداء؟

جزيرتي
وكان. . . يا ما كان . . لي،
يا أوّل الوطن:
جغرافيا،
غرست في تربتها طفولتي.
وعندما عدت إليها لم أعد
إلاّ الى جزيرة
في داخلي
سميتها: جزيرة الزمن.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصة

«الذبابة»

الى عبد الرحمن مجيد الربيعي

عدنان المبارك*

كان كل شيء يبدو كما هو في كل يوم، حين احتاج الى قرارات سريعة في سوق الخضراوات: وجوه المارة، الصخب وعياط الباعة، تلك الجدران التي أصاب الجدري اسفلها، الارجل التي تخوض الوحل المزرق، صراخ اطفال الزقاق، وبقية علامات حياته، لكن الامر الجديد هو هذا القرص الغريب في رأسه حين شاهد تلك الصورة وكانت اعلانا في واجهة مخزن تجاري، وفي الواقع هو يكره الاعلانات، فهي لا تقول الحقيقة. ويذكر انه تشاجر مرّة مع زوجته بدرية حين اخفض صوت التلفاز في اثناء عرض الاعلانات. نعم انه شخص عاقل وذو حسّ واقعي يرى ان الاعلانات سمجة كما انه، وقبل كل شيء لا يثق بنصائح الغرباء. قالت له بدرية حينها ما معناه ان الصمّ فقط لا يهمهم صوت التلفاز، وقد تملكه الضيق بسبب هذه الكلمات، حتى انه لم يلجأ الى تلك العادة - ان يدّس يده بين فخذيها السمينتين بعض الشيء كأن ذلك ترضية ووعد بلذة اخرى في الليل. نعم، انه يمقت الاعلانات ويجد ان الحياة لا تحتاجها. الا ان منظر ذلك الاعلان كان غريبا. وهو لايريد ان يتذكر الوانه وهيأته، بل شيء واحد فيه يسيح الآن على ذاكرته مثل حبر اسود يزيل الالوان الاخرى: المرأة في الاعلان تشبه بدرية، تموجات الشعر ذاتها الا أنها بلون اخر، هيأةالرقبة ذاتها واعلى الثديين المحصورين تماما كمنظرهما حين يهصرهما قليلا في ظهريات الصيف. اما الوجه فصار، في الاعلان، ذبابة ضخمة حجبت كل ما يحبّه فيه. ويذكر ان تشنجا داهم صدره.

ثم صعد الى بلعومه حين لمح التماع الزغب الاسود الذي يكسو إلية الذبابة والتي بدت مثل حبّة فاصولياء سوداء وراء اغبرار زجاج ذلك المخزن. كان ينظر، حينها كالمأخوذ، في ذلك الاعلان الغريب. وقد انتشلته من غيبوبة التحديق صدمة احد عابري الرصيف الضيق. ثم نسي الاعلان. الا ان الذبابة وتموجات الشعر وهيأة الثديين قفزت كلها الى رأسه عندما القى بما اشتراه على طاولة المطبخ التي تفصله عن بدرية بوجهها الدائم الذي تعلو استدارته تموّجات شعر فاحم اللون. وتصلّب بلعومه ثانية حين لمح، كأنه للمرة الاولى، الزغب الغامق اللون والمنتشر على ساعد بدرية، الا ان اعلى الثديين لم يجده. فقد كانت ترتدي بلوزة رمانية اللون تزحف حاشيتها الغليظة الى منبت الرقبة. اراد ان ينفض رأسه الا انه تذكر حضور بدرية. كذلك بدأت صورة الاعلان بالتفكك في رأسه. واراد ان يتفوه بوضوح (ياللاعلان السخيف!) لولا أنّ بدرية توجهت صوب النافذة بمربعها المتوّهج بشمس الصباح. بدا قفاها مستطيلا كاعلان الزجاج المغبر حين استدارت وفي فمها بعض الكلمات عن المشتريات. رآها الآن بلا وجه ووهج الشمس الحاد يطوق هيأتها. لم يميّز وجها مّا هناك بل لطختين صغيرتين من البريق في رقعة الوجه، غير ان المنظر استعاد بعد ثوان، معقوليته حين اعتادت عيناه على وهج الشمس.

انبثق الانف والعينان والشفتان الضختمان بلون الجوز كما استعاد شكله الوجه الذي تحميه الآن من الوهج تموجات نزقة للشعر الاسود المشتعلة حواشيه.

* كاتب ومترجم عربي يقيم في الدانمارك.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان العجوز ذو الشارب الكث يجلس على علبة صفيح فارغة، في الظل، قرب مخزنه، وفي يده جريدة تطارد نقط الذباب السود المهوّمة فوق رأسه، لم يعرف لماذا تفادى الوقوف والسؤال المعتاد عن قناني الحليب. (الحليب عصرا. مع الاسف). سمع الصوت الصدىء النبرات ثم جمّد خطوته واستدار الى الوجه بشاربه الكث لكن نظره انحدر قليلا وتوقف عند الجريدة المطوية التي لاحظ فيها لطخات دم باهت الحمرة التصقت فيه اجنحة الذباب الميت، وتصلّب بلعومه مرة اخرى. قال، وهو يبتعد عن الرجل بصوت من داهمه السعال (طيّب).

وقرب محطة الحافلة كان بائع العنب والتمر ينهض ببطء من كرسيه الذي كان صندوقا خشبيا داكن اللون اصطفت على حواشيه ذبابات هنا وهناك. لاحظ ان جلباب الرجل ملطخ ببقع ذات لون احمر قاتم. وفكرّ ان العنب والتمر قد لطخا الرداء ولا يعقل ان الرجل قد سحق الذباب بطيات الرداء. لم يجرؤ على النظر الى السلتين بكتلتيهما الداكنتي اللون بل تناهى الى سمعه ازيز الذباب شبه المكتوم والذي كان، بلا شك يحلق برتابة في الهواء، فوق السلتين. وفكرّ: لو حطت ذبابة من هذا الجحفل على شفتي لافرغت في الحال الفطور. لكن لم تقترب اي ذبابة منه بل طردت الذباب كله موجة الغبار التي اعقبت وقوف الحافلة امامه وعلى غير عادته اختار مكانا في المؤخرة، رأى الجابي يتقدم صوبه بخطوات خرقاء انتابها العنف حين استدارت الحافلة حول احدى الساحات. وعندما وصل الجابي اليه ظلّ يحدق طويلا في أزرار سترته التي كانت تتقدم وتتراجع مع تنفس البطن البارزة قليلا. وكانت هذه تبث حياة في الأزرار كحياة اللعب ،، الاّ ان تصلّب البلعوم سببّه الآن شكل الازرار م تكن، بعد ان دقق الامر، مدوّرة. أزرار البدلة رسمية تكون مدوّرة كالمعتاد، وكبيرة احيانا اما هذه الازرار فقد كانت باهتة السواد، مخدشة، غير مدورة بل لها شكل حبّة الفاصوليا، شكل إلية الذبابة - ذبابة الاعلان. كانت تتحرك، تدّب نحوه بعينيها المشرومتين بخيط اسود لامع ذكّره بسرّة بدرية ذات الاخاديد الكثيرة والثقبين الصغيرين. سرتها ملّطخة ببقع سوداء جعلته يفكّر مرة بيد المولدة العجلة التي لم تعقد السرّة كما ينبغي. إلا ان السرّة كانت تتبرعم في حفرة صغيرة، دائرية ذات تعاريج قلقة ولها عينان مثل عيون هذه الازرار، مثل عيني ذبابة الاعلان الدقيقتين. لا . السرّة مدّورة كأي سرّة ولها على العكس من الأزرار، عروقها الدقيقة ونسيجها الجلدي الناعم بهالته الغامقة اللون. واراد ان يتذكر مواقع اخرى من جسد بدرية الا ان الازرار مازالت تبرز وتتراجع امامه. ادرك ان الجابي يبحث عن قطع نقود صغيرة ليردّها اليه. كما لاحظ ان الرجل هصر بأصابعه ذات الاظافر الطويلة الرمادية اللون زرّ الجيب الايمن من سترته ودفعه مع غطاء الجيب الى اعلى. وذكّره بأجنحة الذباب المسحوقة والملتصقة بالدم في الجريدة، ثم ابصر، وكان تصلب البلعوم يعود. الاصابع وهي تهصر الزرّ الاسود ثانية. كذلك كان على يقين بأن هناك بقعة تحت الزر العلوي، حمراء اللون وصغيرة. وبعدها حجبت الازرار اليد المملوءة بقطع النقود.

حين اراد الهبوط من الحافلة كانت هناك امرأة ترتدي عباءة سوداء وتفوح منها رائحة حادة. وتحت العباءة كانت تحمل طفلة ذات وجه نحيل للغاية.

ولفت نظره التصاق الجلد بعظام الوجنتين البارزتين. كما لاحظ زغبا رمادي اللون تحت انفها ويحيط بشفتيها وينحدر الى حنكها الغارق في طيات جلد الرقبة. وتذكر ان ذبابة الاعلان كانت كبيرة تشغل مكانا بحجم كفّه. نظر الى يده بشعرها الكثيف واصابعها المطبقة بقوّة على عامود الحافلة. شعر بلزوجة المعدن تحت اصابعه، وتذكر لزوجته مع بدرية، رداء بائع العنب والتمر، الجريدة ذات البقع والاجنحة المسحوقة، الازرار التي تتنفس في زغب قماش السترة.

وانتبه الى الرصيف الذي اخذ يميل بزاوية حادة ويتحرك الى اعلى بباعته الذين بدوا كأنهم واقفون وجالسون على منحدر مبلّط بالقار. ووجد ان عيون الباعة الصغار تغادر محاجرها مهوّمة في الهواء الراكد فوق الرصيف. وقار الرصيف يتموّج كأفاع سود تنساب وترتطم بجدران البنايات بنوافذها التي بدت كحفر سود في جدران خرافية الارتفاع آخذة بالميلان ايضا. ثم انفجر الهواء الاسود برصيفه وجدرانه وعيون باعته متحولا الى نثار من لطخ سود تعوم في الهواء المتخثر وتقترب منه وتلتصق بزغبها على وجهه ثم تملأ فمه. يدعك وجهه بكفّيه فيحس برطوبة الاصابع، بلزوجة الذباب. ويظل يركض ويركض ثم يتعثر ويصطدم رأسه بمرآة سوداء لامعة سرعان ما تنسكب عليها رغوة صفراء تأخذ في الانتشار . .

شعر ان شفتيه جافتان كقطعتي فحم، وخفقات مجنونة في جوفه. وعيناه مثل عيني حيوان جريح تنظران في الرغوة الصفراء على الرصيف الذي يبهت سواده الآن. رفع رأسه الى الاعلى فأعشت دائرة الشمس بتوهجها الفضي المريع عينيه. واحسّ ان الشمس بجحيمها الابيض تغسل لزوجته والرصيف بل هذا الصباح كله.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رغيف عبد الرازق

رضا طعم

اشرقت الشمس وتسللت اشعتها الدافئة من خلف البلور، الأصوات كثيرة وفي انسجام غريب بالخارج. نهض لتوّه من فوق السرير، ازاح الستارة والقى نظرة عابرة على الشارع. تنظف ثم اتجه نحو المطبخ، اعد بنفسه فطور الصباح، هيأه على المائدة وبقي له ايقاظ ابنائه الستة، مازال في الوقت متسع قبل المسير الى عمله. طاف بين الغرفتين وايقظ الابناء، فغسلواهم بدورهم وجوههم وايديهم وتسابقوا نحو الاكل. اخذوا يتزاحمون حول الكراسي القريبة من الأب.

عبد الرازق وضع في رغيف قليلا من العسل والزبدة وجعل يتناوله ويطيل المضغ. مجلة «العربي» مازلت امامه فوق المائدة، لم تتحول من مكانها منذ الليلة الفائتة. خطوط متباينة وحروف زادتها الالوان جمالا، صورة الفتاة العمانية. . الغزال العربي. . معلم القرية. . . توقف عند ذلك الاستطلاع، صور جميلة تروق العين وتملك على المرء احساسه. . رسم الغلاف ذكّره بزوجته الغضبى التي فارقت المنزل منذ ايام، ذهبت لقضاء بعض الايام الى جانب ابيها الشيخ عبد الكريم، المشهور بالشيخ اعراس، هكذا يناديه إهلوه ومعارفه. تذكر ايام الهناءة معها، كان يغازلها كثيرا ويهاديها بشتى الحاجات الثمينة يراضيها فتقبل هي بدورها عليه باشة مطمئنة. استأمنته مستقبلها وجسدها ووجودها بأسره فسلمت من عثرات الزمن وضيق اسباب المعيشة التي كثرت الشكوى منها عند البطالين وذوي الاعمال غير المستقرة. . .

كانت الافكار تتسابق مع قطع الجبن التي يقضمها المرة بعد الاخرى. . . صغاره كفوا على الهراش وتلهّى كل منهم بما حازه من بيض وقطع الزبدة المتصلبة من اثر البرودة. افاق من سهومه وكف تفكيره عن ملاحقة الخواطر الشاردة التفت الى جانبه، نظراته وقعت على اللوحة المعلقة. لقد تكسر جزء من اطارها القديم وينوى استبداله بآخر جديد: صورة كاريكاتورية ولكنه لا يضحك حين يتأملها. كأن الصورة تتكون من الورقة وتتجسم اجسادا حقيقية لتجوب غرف استقباله وتملأها ضجيجا وصخبا، تنعكس الظلال بداخله. وسط الورقة جاليلي ينهض من قبره الذي دفن فيه منذ قرون الصدأ يحيط بالمسامير التي دقت في خشبتي الصليب. غريب أمر جاليلي يزور عالمنا ويسلم جوائز وهبات للاطفال الصغار! ايديهم تمتد نحوه بمختلف الاشكال واشياء في احجام متباينة، صغيرة في لون اسود او كبيرة في لون سماوي. . . ترى ماالذي دفع هذا الرسام الى احياء ذكرى اليمة وتحويلها الى رمز صورة مشوهة تنهض من الماضي السحيق كدمى ملفوفة في نسيج خشن، نسيج عتيق من الوبر. . . استغرب عبد الرازق من تنافر الالوان: من الاسود القاتم الى الاحمر القاني والازرق العاكس للضوء بالصورة، نسق وفوارق بيّنة، المتضادات تحولها الخطوط الى اشكال: فرح وصخب وبؤس الماضي وسلسلة من البقع كالسهم يشير الى تدني الذوق.

وقف عبد الرازق واتجه صوب الرسم ازال عنه الغبار حاثا اولاده على الانتباه للدرس. . . المدرسة قريبة والمعلمون لا يدّخرون جهدا لتعليمهم. بل جلب مدرسا خصوصيا لابنه الاوسط. . هو نفسه عندما كان صبيا يستمع الى نفس النصائح من والديه. يتوق الى التعرف على اخبار المغربي (1) ويفضّل صاحب الكتاب (2) عن غيره عندما يتعلق الامر بالمسائل النحوية تختلط عليه الامور عندما يتطلع الى كتاب جديد لاحد الادباء الفرنسيين فيعيد تنظيم اولوياته من جديد. .

لعلّ بعض المواضيع افيد له من غيرها. . . العالم من حوله يتغير بسرعة تدفع الفرد الى اوج الزحام في مجال الثقافة. . . احد اطفاله لم يستطع انتعال حذائه واحجم اخوته عن مساعدته فاسرع اليه واجلسه فوق الطاولة والبسه اياه. شعر بالضيق هذاالنز سيؤخّره عن عمله اليوم. . . انتهى من الحذاء. . اندفع الصبي يجري يلتقط محفظته يريد الالتحاق باخوته تعاظم غضبه على زوجته سعيدة التي تركت البيت وحمّلته لوحده مسؤولية الاطفال فصار يمضي الكثير من وقته في الاعتناء بجميع امورهم: يرتّب غرفهم بالنهار ويساعدهم في مراجعة دروسهم ليلا فضلا عن اعداد الغذاء والسهر على نظافتهم. مصروف المنزل بدأ يزداد شيئا فشيئا بل يتضخم مبلغه الى حدّ مضجر. جهز نفسه ليقصد عمله. لم تمض بضع دقائق حتى سمع صوت احد ابنائه يناديه. استغرب من هذه العودة المفاجئة.

عبد الرازق: مابك! لماذا عدت الى المنزل؟

الابن: ابي لقد حفّظتني امي بالامس ابياتا اردت القاءها عليك.

عبد الرازق: لا اريد سماعها، اتتخلف عن رفقة اخوتك واترابك من اجل أن تسمعني بيتي شعر!؟

وقف الابن كاسف البال تعلو وجهه علامات الخيبة الى ان خاطبه ابوه في شبه غضبة.

عبد الرازق: وماحفّظتك؟

الابن: قالت لي

يداك يدا صدق: فكفٌّ مفيدٌ (3)

واخرى اذا ما ضنّ بالمال تنفق

انصرف الابن جاريا وبقي عبد الرازق مفكرا: ايكون قاسيا مع المرأة التي جمعته بها الآدمة، فظاً، نضوا من الرقة. ترى اخطأته الغلظة مع زوجته عند الآونة التي انصرف فيها عن ملاينتها رغم رغبته عن الجفوة وحذره من الهفوة. زلة منها فما درى السّداد تجاهها.. لفت وجهه عنها يوم مغادرتها مغاضبة له، عاملها في شدة ولامها في زراية وضحك منها في سخرية مهينة... ألم يرق قلبه ساعتها لعشيرته!!؟ انسي انس مساكنته!!؟ فقلل من فضل امّ عياله. حرقه الحنين الى رفيقة دربه، اجلت عنه الوحدة عند الضيق وقاسمته السراء السنين الطوال. شرع يفكر في مصالحتها والسعي في ردها، قلبها منذ ايام الى اهلها وهاهي الان تقتحم سويداء قلبه وتتمكن من نفسه فتصاول عقله وتبعث امل مراجعتها في نفسه حتى عاتب نفسه على سيرته مع روقة الاباريق. وكيف لا يردها اليه ولا يراضيها والحلم من توسه وسوسة، تسمرت صورتها في خياله لا تفارقه. الشوق يحاصره... وكأنه استيقظ من حلم او عائد من سفر بين حكايات الف ليلة، ولـيلة اعدّ عبد الرازق اغراضه واتجه الى عمله. مازال يسير على قدميه بين الازقة الى ان بلغ باب السور الكبير الذي يفصل بين عالمين: المدينة العتيقة بزرابيها وحذّائيها وبائعي النحاس الذين برعوا في نقشه وتزيينه بمختلف الصور، اطباق مختلفة الاحجام... الدكاكين الصغيرة ذات الاسقف المنخفضة التي شغلها المزينون وصغار التجار، بائعو الحلوى تنفق تجارتهم وتزيد ارباحهم في الاعياد فيستعدون لها.. خارج الاسوار يسافر الخيال الى المستقبل: البناءات الجديدة المنتظمة في احياء كبيرة، مغازات تحاذي القباب، المقاهي ذات الفضاءات الواسعة... عيشة قهوة اضفت عليها العاب الصبيان في الشارع متجهين الى المدارس بهجة وحيوية. لن ينتظر سيارات الأجرة فالمسافة ليست بعيدة. اخذ ينظر الى بعض النسوة اللاتي مررن في الشارع قريبا منه، احداهن كانت مليحة استفزّته بحركة فيها كبرياء واغراء اما صاحبتها فقرأت فيه وجها قبيحا رغم اناقته وعنايته بهيأته وثقته بوسامته، تذكر تومة داره، فراح يؤنب نفسه على تلك الالتفاتة التي لم تخف اقباله على الجمال واخيلته الجنسية المتمردة... انست بالمسير الى جانبه احداهن، رفقة وهمية ولدت لدى كليهما شعورا بالطمأنينة لذة خفيّة تتسرب الى فؤاده، استشعار للهيبة واستحضار للوقار. فصارت خطواته ذات وقع خاص، نسق متواتر يتردد صداه في اذنيه لا سيما وهو يسير في شارع ألف معارفه رؤيته سائرا بمفرده او مع احد اصدقائه اما اذا صادف والتقى بإحدى زميلاته او المعجبات به فانه يقصر الخطوة ويستعمل يديه بكثرة للايماء والتعليل ويستوقفها في الطريق مبينا وموضحا لها احدى المسائل التي اشكلت عليها او مبتسما ناسجا الكلام في رقة ولطف... عند مروره قريبا من احد بائعي السجائر اقتنى جريدة كالمعتاد وعزم على ان يخبئها حتى لا يسبقه احد زملائه في تصفحها والاطلاع على الاخبار الواردة بها. المقهى تغص بمقتني قهوة الصباح. كل يقضي حاجته وينصرف نحو مقر عمله مسرعا وكأنهم في سباق متواصل مع الزمن... هو بدوره اكتسب هذه العادة ولكنه ينصرف عنها اذا تناول لمجة خفيفة في داره.. المدينة غيرت بها يومها اللّوحات الاشهارية والملصقات الحائطية التي يستعملها ارباب الاعمال للتعريف بتجاراتهم ومختلف نشاطاتهم... صورة كبيرة علقت للتو مازال اللصاق يقطر على جنباتها: تدمة عارية الثدي لكنها مغرية مثيرة للفضول... رجعت به الذاكرة بسرعة الى زمان الصبوة وآونة مغامرات طفولته. كان يتبارى مع اترابه في حفظ اسماء الافلام، ومحاكاة ابطالهم يتقمص كل منهم دوراً لاحد الابطال المعروفين في الشرق او الغرب ويقضون اوقات الفراغ جلها في المحاكاة والتندر. الآن لم يعد بامكانه ممارسة هذه الانشطة... الحيز المنسي من ماضيه..

الآن يبدي رأيه فقط ويهتم بالاثمان قبل المتع. مسح ملموله بسبابته ثم شاربيه آديم النهار لم يعرف الطريق الى قلبه وتفكيره... شعور الاسف والغضب يعاودانه المرة بعد الاخرى وخاصة بسبب مشاكله العائلية. صورة المرأة العارية فارقت مخيلته لم تترك بها الا صورة مبهمة، نمطا للاغراء لا اكثر. تذكر صورة جاليلي فراح يبحث عنها بين المارة. الوجوه الغريبة التي تعترضه غريبة البشرة واللّباس. الكلمات التي تتناهى الى مسمعه، الفرحة تركض مع الصدى على فرس اهوج. السيارات تمر بسرعة كأنها مذعورة تنفث سموم الدخان. شدّت انتباهه القطط الباحثة بين بقايا المنهرة عن طعام يسكت جوعها، شاهدها وهي تنثر محتواها متفحصة وتتشمم ما اعتادت تقليبه من بقايا العظام او الاطعمة المطبوخة، الجدار شوهته بقع سوداء، القط الابيض السمين يتحرك ببطء وخيلاء عجيبين. انه ناعم الوبر يتهادى في وقار حتى اذا ما اقترب من بقية المجموعة التي صمدت امام نظراته المتحدية مرر بصره كأنه لم يجد ضالته وشتم دفعها عن هذا المكان.. قطط هزيلة يبرق من عيونها الخوف فانكفأت على

ذواتهـا. . . انتهى به التـفكير الى صـور الماضي واخبـاره التي تنصب في خياله كـشريط سينمائي. إمّحى اثرهما فـي اعماقه فهـاء بنفسـه الى عالم آخـر. المشاهد اللـصيقـة بحيـاته أبناؤه الذين غـادروا المنزل الى المدرسـة او بعض المآرب الاخـرى. استعاد الابيات وجعل يرددها بين شفـتيه فيسمع صداها يتردد في اعمـاقه، ابتسم كأنّ لمعـان الضوء فتح بصيـرته على فكرة يستحسنهـا فراحت تداعب خياله، صفاء شفاف غيـر معتاد لا يكدره احساس الفشل اوكراهة يخشاها. الصـورة واضحـة كأنهـا تنعكس في مرآة ، صـار لا يبالي بالمارين قـريبا منه بل كأنه ممهد امامه وخال من كـل عائق فلا ضرورة للانتباه ولا حاجـة له به. صورة جاليلي تـتحفـز من جديد لتقـفز من بين افكاره كأنها تريد ان تستبد بذهنه. تراقص ما يجول بخاطره، رقص رياضي في حـركات مـتشنجـة توحي بالغضب وتـقوي مشاعر فزع الانسـان من قدره يريد ان يمتلك احساسه ويواري ضعفه واستسلامه للنهاية.

السكون الاخيـر حين لا تغلبه قـدرته ولا تدفعـه استغـاثته ولن تنفع تضرّعاته لتأخيره وتأجـيل امتداد سلطته على الجسد الرجل الذي كان يشاهده مرسوما على الورق افل نجمه. غيبه الالم فأهجعـه الحتف، الايدي التي تلطمه كثيـرة وقد رسمت الهنبصـة (4) الساخرة في خطوط منحنية كـأن الافواه الدرداء مغاور للزيف. انـه تفطن لشيء، في دموعه بهجـة تختال في موجـات الانهار وتسري في جـدول الاسى، تجمدت الدمـعة وتحولـت الى حبـة من الملح، الرقص صار نضوا من الشهـوة اغابت الرغبة!؟ أيد مرتخـية ونظرات غائمة لا تميز من الكون الا جسـدا اسود ممتدا امامـه. روحه تأمل في الامـتزاج بزرقة السماء والخلود في الاعالي.

الضوء إمرأة تثير دهشـته. انها صـغيرة الحـجم في الصورة بقعة النور، رأس امـرأة وجـسد دجـاجة، تقـترب منه احيـانا فيرجو ان تواسيه وتبتعد عنه احيانا اخرى فتضعفه مشاعر النفور وكسل الهنبـتة (5) يصر على مواجـهة الزمن وقهر العـجز لكنه سرعـان مايشـعر بوطأة القـيود التي تشده الى الالـواح الخشنة، غرق جاليلي في اساه وشجونه حتى وافاه الاجل وقهره القدر، كأنـه يشعـر بجـماعة من الناس اشـفقـوا على حطام جسـده فـحملوه الى مـثواه الاخيـر، تحلقـوا حـول القبـر يقـرأون الابتهالات، يردّدونها بسرعة فائقة عجيب امر اتباع جاليلي! افاق الميت من نومـه ناصحا لهم: لا تدعـوا لي هكذا تمهلوا وقــوّوا نفـوسـكم علـى الاقل بما تنطقــون به! الـيس الرب يدعـوكم الى اتباع العـقل والانصـراف عن مزامير الهـوى! احد مـشيـعي الجنازة يردّ عليه :«عـد الى نومـتك ولا تعاود التـحدث الى الاحيـاء. سـوف اضع الـفرنك وصكا تحت رأسك.» امرأة جاءت لقبره باكيه، متضرعة للاعالي وداعية له بالغفران، جـعلت تردد في استحيـاء: ياباعث الاحساس في الروح ومنير الوجـدان بضياء العقل، متعته في الفـانية بصفـاء الذهن وخـلّصتَه من الجهل فتـغلب على الشيطان الا تمتعه بحور الجنان انه ضـعيف فسحقـته المذلة اثناء سيره فوق بساط الزمن، امنع عنه سلطان الحرمـان. اعوذ بك ان تلسعه الحـرقة او يـتأذى بالسـيـر، سـجون الظـلمة رهيـبـة في اونة العذاب. . . ياليـتني ادركته لفـديته بما يشاء. . . استـرسلت في دعـاء نـبعه القـلب وأسّه الاحسـاس، شعـرت بشيء يقع على ساقها، ان فـيه طراوة عذبة خشونة محببة اليها، جسم ثقيل لكنه لم يفزعها بل اثار انتباهها فقط لم تشأ ازالة المنديل الذي تضعه على رأسـها بل حدجت ذلك الجسم بنظرة فـيها تأنيب وارتيـاح الاعمـاق، الظاهر منها صـد وحـذر. السـاق بدأت تزحف الى فخذها يبـدو ان الشهوة فضولية تريد ان تتخذ لها مجالا في المقبرة. مجال الحضوة في القلب.

المرأة : أيها الغريب أيفعل الاموات هكذا للنساء الاحياء!؟

جاليلي : لا لست غريبا. الم تكوني مترحمة عليّ للتو!

المرأة : ومـاالذي ايقظك من نومـتك الاخيـرة وهجعـتك المتواصلة. اني لا اراك بل احسّ بك فقط.

جاليـلي : احسنت بالدعـاء لي باركت جسـدي واكرمـته بهذه العبارات لا ارغب في مواصلة الموت اريد ان احيا في اعـماق النـاس. فـيرتوون من نبع افكاري واحتـسي بدوري قهـوة الانتصار لهـا. . على الاقل هذا ما يلائم كـسوة الازل وامتداد الزمن.

المرأة: اذن أبعد رجليـك عن ساقي فمـا الجأك الى ذلك وانت لست بطامع فـي وصال الاجسـاد ولن تذوق مني مـا يتمتع به الاحياء.

جـاليلي : لا، حقـا لا اقدر عـلى ضمّ الجسـدين ولكني فـقط اردت تـذكـيرك بمعنى اللذة وبعث احـسـاس الدفء بجسـدك. مـرّري يدك على بشـرتك سـوف تحـسين هناءة وطمأنينة، حكّيها ثانية ستسعدين بآلام الدماء، اعيدي ذلك وتثبّتي جيدًا ستكتشفين التجاعيد وفعل الزمن.

المرأة: ألا تنبّـهك بصـيـرتك بأنك تعـاني من غـيـاب الضمير!

جاليـلي : وكيف اعـاني منه وهو مثير التـفكير ومـثقف ملكات العقل، انني رشيد بهكذا ميزات!

المرأة :ليس كل ما تهمس به صحيـحا، فالرغبـة تنسيك وتلهب حاجتك الى الماء، ماء الحياة الذي فقدته، انك تعاني من فضيحة الفساد بين القبور، ذلك يغضب الرب منك . .

جـاليلي : لست مثاليا جدًا، لا اريد الانسان مـهمـلا، يعبث في مـهلة الزّمن التي يفقدها بسرعـة فيهـرع مسـتغيثا بالندم.

المرأة :اذن انت مع الحياة رغم وطأة الوجود سأجازيك.

جاليلي: كيف وأنا ميت؟

المرأة: التعجب من سمات العقلاء، حسنا سأخضع لرجل يعيد ترتيب سريرتي وأقنع منه، يخصب السنين والزكب.

جاليلي : اراك دارية باللغة.

المرأة : اريده ذا عقل مزكوت (6) وكفّ ممدود.

جاليلي : اهذا فقط؟

المرأة :بالطبع اريده في احسن صورة وايسر حال.

جاليلي : واذا ابتلع قوته الزمن وزكزك (7) شيخك؟

المرأة : آفّ منك جاليلي تذكرني دائما بالشيء وضده اهمّ بالانشراح وتذكر ضده فأصمت.

جاليلي : لا اريدك ان تموتي الآن، انصرفي.

انصرفت المرأة ولكنها عادت لتتأكد اتسمع اصواتا حقيقية ام نسج الخيال في الحلم ام تراها عربدة الارواح في المقبرة.

جاليلي : اتريدين مني نصيحة.

المرأة : لا اريد نصائح من الموتى، بل العقل هو الذي يعظ نفسه بنفسه، ارقد واهجع فانني كنت في دعاء اهمس به لذاتي واتحدث به لضميري.

جاليلي : ها انت تتحدثين لي من جديد ويحاصرك الوهم ويؤرقك الضياع في المطلق.

المرأة : فقط اردت ذكر الهدف الذي من اجله جئت الى قبرك.

جاليلي : آه، تحسنين القفز، غايتك تأثيث المستقبل بـ .....

المرأة :الميت جزء من الماضي، لا ينتفع بنفسه ولا يقدر على افادتها بشيء اراك كسيفة (8).

جاليلي : انت مستبدة وظالمة

المرأة : سأجمع حطامك واصنع منه بعض الكلمات واعمل منه معنى يليق بحياتك كإنسان.

جاليلي : ماكرة، ولكن هكذا افضل، تحبون الفرد بقدر سعيه اليس كذلك؟

المرأة : الوجود ارحب بكثير مما تظن، عندما فارقتنا فردا لم نعد نراك بل نسمع عنك، الناس تنافسوا وجدّوا فوقعوا في كوابيس السراب واحاسيس الشقاء تحت وطأة الشعور بالخطإ او اكتشاف الزّيف، لكننا لسنا غرباء.

جاليلي : بل غرباء وفي المقبرة ايضا غرباء، يحتمون بالانتظار، منهم من ينعمون بالطمأنينة وآخرون مبتلون بعذاب غليظ...

المرأة : عالمك لا يفيدني في شيء، اشرع في تجديد جسمك فلن تقدر، انفخ في صورتك الاولى رحيق الحياة ... هه هه هه أرأيت انتصار الاحياء.

جاليلي : اتعيّرينني بالعجز وتصغرينني بالانصياع الى القدر!؟ ألن تمرّي بنفس الخطوات انظري في السنين المنقضية سترين زفيف الكائنات الى القبر، اليس العقم!

المرأة : لا ليس عقما، افكار كالدوائر، (اضغطي عليها) تنبجس او تمنحك اشكالا جديدة، كالابواب المرتجة تتلف الاجساد التي نماها الغذاء وسعدت بقيمة التواصل مع الآخرين، الجمود يفزع الافكار.

جاليلي : افصحي، ان المقبرة فراغ دائم.

المرأة : لهجتك تبدّلت!

جاليلي : أأبدو لك مثيرا للشفقة؟ ام حازما.

المرأة: لا يهمني غضبك مادمت موثقا في تربة القبر، الشطط من دعامات سلطة الادب وسياسة الناس، الشطط لا بد له من نقاد، صراع مقيت بين الرفض والارادة يفضي الى الغلبة والتحكم التّام في الطبيعة والاشياء.

جاليلي : انكم تنافقون ضحايا القدر وتسلّمونهم اليه في طقوس مألوفة ولكنه امر يسعدني على كل حال الثبات يغويهم ويقودهم الى الفراغ فيؤنسون وحدتي وانعم باقتحامهم عالمي ...

المرأة : اتسمي المقبرة عالما لوحدها، أو تظنها كذلك!؟

جاليلي : أدْعي لي ثانية.

المرأة : لن افعل، سأدعو لنفسي وللاحياء فقط، لقد ازدادت نفسي نورا لك فضل معرفة...

عبد الرازق انتهى من استنطاق الصورة، انتبه فاذا به امام باب الادارة يصعد الدّرج ...

(4) الهنبصة : الضحك بصوت عال الهنبثة : الاسترخاء (6) مزكوت : ملآن(7) زكزك الشيخ : مشى متقارب الخطوات من الضعف(8) كسيفة : القطعة من الشيء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصة

الطلقة

سفيان بن عون

. . .تذكُر جيدا البدايات، تذكُر كيف كنت تركض طيلة النهار تحت شمس محرقة وفوق رمال أحرّ من الجمر، تطارد طيرا أو أرنبا قفزت في لحظة ما أمام عينيك، تتذكُر كيف أنّ التعب لم يكن يعرف إلى قدميك مسلكا أو معبرا، في البراري هنا في الجنوب الجاف والقائظ كنت رجلا شديد المقاومة والقوة والاعتداد بالنفس، الآن تنهكك هذه الحرون الصغيرة، لو أنك قتلتها حينما لم تكن بعيدة عنك، لو أنك أطلقت النيران لحظتها لما أصابك كل هذا العناء.

الآن تشعر بالألم والحسرة واليتم، أجل أنت الآن تشعر باليتم، لقد تركتك وفرت صحيح أن والديك لا يزالان على قيد الحياة، لكنك تشعر باليتم، هل يمكن أن تنكر؟ وما ينفع إنكارك؟ إنه لا يعدو أن يكون مكابرة وعنادا لا أكثر، ألم تمتلئ حنجرتك بالدموع ثم خنقتها وقلت في نفسك "الرجال لا يبكون". ألم تشعر أنك وحيد متروك رغم أنّ كل النّاس كانوا يحيطون بك ويتحدثون، بل وأكثر من هذا يتندرون ويضحكون فيما أنت مغلّف بأردية الصمت السوداء وذاكرتك تطوف بعيدا؟ ما الفرق بينك وبين اليتيم إذا ؟ لا شيء.

لقد تركتَها تفر. . .هل أشفقت عليها، هل أرهقك جمالها؟ هل أبهتك الفرح الكامن في عينيها. أنت أبصرت عينيها رغم المسافات الطويلة التي كانت تفصلك عنها. بريق عينيها جاءك من بعيد. أحسست بشيء عنيف يهزك وارتعش بسببه السلاح بين يديك هل أنت فعلا من كان يمسك السلاح حينها؟ كتمت أنفاسك في محاولة منك لاسترجاع توازنك والسيطرة على ارتعاشة اليد التي قد تضيع كل الحسابات وتجعلك تفقد هذه الطريدة الملعونة الى الأبد. كلّ الناس يدركون أنه ما من شيء يمكن أن يضيع من يديك أنت أحدّ من السيف وأسرع من الرصاص. . .كثيرا ما كنت تداعب فريستك، تتركها تجري تبتعد بعيدا، تتأملها من خلال فريضة السلاح وفي اللحظة الحاسمة حين يصير القدر محتوما وحين يمتلئ رأسك بالنشوة ويفيض جسدك متعة ولذة تطلق النار فتتبعثر الفريسة وتنقلب في التراب، وتشتم أنت رائحة البارود بكل زهو وفرح. أما الطيور فإنك كنت تتركها تطير في الأعلى فتجنح أنت تحس أنك ترتفع إلى أعالي السماء بديلا عنها. البعض إعتبرك ساحرا، والبعض الآخر قال إنّك قناص لم يروا مثله منذ أيام "أبو سالم" والذي هلك بطريقة ساذجة وغريبة في نفس الوقت، كان متكئا على بندقيته وانطلق الرصاص منها فجأة. . .كان دائما يقول "السلاح إذا تغافلت عنه قتلك". وأما أنت الآن فانك تشعر بأن مجدك أصبح يضيع منك بسبب هذه النزقة الفاتنة. . .

. . .تبعتُ أثرها قلتُ في نفسي لن أعود هذه المرة إلاّ وهي محمولة في جرابي أو حتى على كتفي ليراها الجميع

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

مشنوقة على جسدي، ليراها الجميع ميتة دون حراك، والدمّ يتقاطر على أدباشي، هذا غير مهمّ فليلطخ الدم وجهي لست حريصا على نظافة ملابسي ولا حتى وجهي إن كنت أنت السبب في ذلك ربما ما جعلك تهربين مني في المرات السابقة أني كنت أريدك لي وحدي وحية، كنت أريد أن أداعب وجهك أيتها الفاتنة، لقد أعمتني رغبتي فيك حية وجعلتني أتنازل كثيرا، أما الآن فلا يهم إن كنت ميتة، مشيت في البراري لساعات طويلة تنازلت عن الكثير من الطرائد والغنائم رفضتها جميعا، سأحتفظ بالطلقات لقلبك أنت فقط، هو وحده من سينال شرف طلقاتي الغالية أشعر بعظمتك حين أتغاضى عن الغنائم بسببك، يزيد هذا من شوقي إليك ومن رغبتي في إمتلاكك... في لحظة ما ستصيرين لي وحدي سأشبع منك، لا يهم الآن إن كنت ميتة، إنني أتنازل عن الكثير من الأشياء يوما بعد يوم في سبيل أن تصيري لي، لم أكن أرفض أو أغضّ الطرف عن أيّ شيء يعترض طريقي، كنت أريدك هذا صحيح ولكنني كنت أحمل معي دوما تردد كل ما أجده أمامي، لم أكن مستعدا أن أبيت في العراء ولو لليلة واحدة من أجل أيّ نوع من الطرائد، فأنا أحصل على ما أريد قبل هبوط الليل أما الآن فأنا مستعد أن أبيت ألف ليلة وليلة في هذه البراري وأن أستمع إلى دقات قلبي تشكو وجع الحنين ولهفة اللقاء...

منذ الصباح وأنا أمشي، أحرق السجائر دوما توقف وألقي بالأعقاب على الأرض بحركة عنيفة، بدأ الغضب يغير من وقع أنفاسي ونظامها، كنت أشعر بذلك وكنت أعرف ما يمكن أن ينجر عنه من فشل ولكني لم أكن أستطيع أن أتمالك نفسي، توقفت قليلا، تأملت الفضاء من حولي، المكان خال ولا أحد معي، السماء صافية والشمس حارّة وقدماي أصابهما بعض التورّم، أنزلت البندقية من على كتفي، وضعتها في يدي اليمنى، هذه هي الحركة التي تعلن بها دائما قرب النهاية، أعلم الآن أنها قريبة مني لم تعد بعيدة، أنا متأكد من ذلك، إنها تأتي من جهة الجنوب، معاكسة لاتجاه الرياح. هنا أعلن أحد الصيادين أنه رآها لآخر مرة، بالقرب من الشجيرات العجائز النابتة في هذه التربة منذ مئات السنين وليس بعيدا عن هذا الوادي الذي خلا من الماء منذ أمد. إنها تبيت فيه ليلا. كنت لها منتظرا عودتها، لن أرحمها إذا برزت لي، أؤكد لكم ذلك. آه يا جميلتي إني أحبك كثيرا، ولذا يجب الآن أن أقتلك.

ما بين الشجيرات وقبل الوصول الي الوادي وقعت على ركبتي، وضعت أمامي ما تبقى من السجائر وآنية الماء التي ماتزال ممتلئة، قلت في نفسي قبل أن أخرج "إني لن أشرب الماء إلا بعد أن أصيدها" صحيح أن حلقي الآن جافّ، لكني سأصبر، سيصير الماء مكافأة جميلة لي بعد حين. مضت الساعات قلقة، متوترة، ضاعت الشمس في أطراف السماء. لم يبق منها إلا نور خافت... والعرق يغطي وجهي وملابسي تلتصق على جسدي، والتراب تحتي صار نديا، لم أعد كما كنت. لقد صرت أتعب بسرعة. فكرت في كل ما اصطدته طيلة ما مضى فتبينت أنه لا يساوي شيئا أمامها. سأرميها بكل الرصاصات التي بحوزتي، بل طلقة واحدة كافية لكي تعيد لي كل ما ضاع مني سأقبلها بعد أن أطلق عليها، سأعتبرها زوجة وفية ورقيقة، بل هي امرأة قاسية، بل هي حبيبة مطيعة ستسلمني نفسها دونما مقاومة وسنموت معا.

...يا إلاهي لقد جاءت أخيرا...أمسكت البندقية لقد رأتني، أعترف لكم أنّها رأتني ولكنها رغم ذلك لم تهرب، تقدمت نحوي وقفت إجلالا لها، وجهت البندقية الى قلبها تماما. وهي بالمثل توقفت وجهت صدرها إليّ تماما وعيناها لا تفارقان وجهي، ازدادت نبضات قلبي واختنقت، سالت الدموع على خدّي، ودوّت الطلقة... كان لا بدّ أن أنتصر.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لغـــة الأم

حيــاة قريبـع

خرجا مـن المحكمة بعد ان تمّ التصـريح بالطلاق. كانت تشقّ طريقها الى الباب والعبرة تخنقها، لحقها مطلّقها قائلا: «كنت اخشى انْ يستبدّ بك حبّ الانتـقام فتتصرّفين تصـرّفا لاحضـاريا». لم تجبـه. كانت تفـصلها عنه مسـافـات كبيرة فكّرت «ساد سـوء التفاهم عـشر سنوات، مالفـائدة من غرز الخنجر في الدمّل مـرّة اخرى» بيد ان شعورا حـزينا كان يملأ كيـانها واسـتنتاجـا ابله يجول بخلدهـا «مفارقـات الزمن اننا نتزوج محفوفين ومحاطين ونطلّق وحيدين».

امتطت سيّارتها وداست على البنزين وهي ترقب الطريق وكـأنّهـا تـقـرأ في كـتـاب: «العيش خـارج دائرة نظره هو الاصعب، كنت مـوجـودة لانه يرقـبني، كنت اسـتظلّ به، واليوم اصبحت عارية الاّ من نظرتي لي».

كان حلم امّها ان تكون ذات مـركز مرموق ذات مكانة ما حتى لاتندم على الوقت الذي منحته اياها خارج أعباء العمل المنزلي، طريقة ضـمن طرق عديدة لاعادة مسارهـا الشّخصي في «فريدة» حتّى تـكون في المرة الثانية مالم تكن في حـياتها الاولى. تأتيها بطبق الفـطور الى الفراش زمن الامـتحـانات حتّى لا تبارح المكان. الغـرفة فضاء متّـسع سعت العائلة الى توفيره لها وحدها.

كـانت مـتـفـوقـة في العلوم والاداب على السّـواء وكـان للكلمـة العربيّـة وقع خاص عليـها انسابـت معهـا في الرحلة الادبية بانسجام تام واكتشـفت مفاتن وسحر الابداع داخلها.

يسّمونها اللّغة الامّ ولكنّها لم تكن تستسيغ هذا المصطلح لانّ الامّ امّية من الاصل وقـد كـانت هي على عـجل في التهـام الكتب تحت رقابة وعناية الاب.

شبّان السـتّينات متأثّرون بلغة الاباء المتعلّمين وقد انتقلت عـدوى القـراءة والكتـابة من الاباء الـى البنات. وفي خـضم نشوة الاستقلال استجابت العائلات الى نداء الواجب «معركة البناء والتّـشـييـد». لم يعـد سـاعـتهـا الزّواج قـدر الفتـيـات المنـتـشـرات في الشـوارع في زيّهن الواحـد، زرافـات، زرافات نحو المدارس والمعرفة في اوجها ملأى العيون، جواز سفـر للسّبـاحة في البـحر! المعـرفة، دائمـا هي! سكنت بؤبؤ عينيـها ملأت كـيانهـا، هي همزة الوصل بينهـا وبين العالم، الجسر الرّابط بين المستحيل والممكن، بين السكون والحركة بين الرّكود والفعل، بين الرّتابة والحلم.

تزوّجت كـلام «هاشم»، وكـذلك نبـرة صـوته المتـغنّي بالحـــريّـة، تلذذه بـالحـــرف، عناده، إصـــراره علـى الجـدل......... تزوّجت احلى صـورة له. كـان يدفعـهـا توهّج الشباب والتّوق الى الحريّة الى سـاعة اصطدامها بإنهيار الاله واكتشـاف انّ السّعادة ليست الا اشـباع البطن والنّوم في قيلولة الرّتابة.

«فريدة»، من جـيل الحالمات اللاّئي اسكنتهن نفحـة الحريّة بيت الحيرة: «لماذا التـغيّر الحاصل فيّ لم يتبعـه تغيّر حولي»؟ اوف يا فريدة من عنادك! الا تـستطيعين العيش بدون تكسير

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

دماغ! يقول لها دائما. ما ضرّ لو حملت حيرتها وحدها وهل كانت تستطيع ذلك! هل كان بامكانها منح نفسها لهاشم بدون منحه قلقها؟

ان التوغّل في المعايشة اليومية يوثّق اواصر الازواج بالعادة ويبوّئ الاقتصاد البيتي المرتبة الاولى ويشجّع الاقتصاد في الكلام في غير ذلك، والازواج محارتان تحكمهما الاوهام والانتظارات، فبعد لوم من «فريدة» على قلّة الاعتناء بالمناسبات السّعيدة للعائلة اخذ «هاشم» معلّقة كتب عليها يوم التقاها بخطّ غليظ كما كتب عليها تاريخ زواجه ويوم عيد ميلاد «فريدة» ويوم عيد ميلاد ابنتهما. ركن الى هذا الحل من فرط نسيانه المدمن ممّا كان يحبطها. تظلّ معلّقة ترقبه حيث لا يأتي كما كانت تخاله يقول «تكبّدت التّعب لاتيك بنفائس الكون، حبيبتي من اجلك انت وحدك قطفت لك القمر».

كانت تنتظر ان يقول اشياء مثل هذه واشياء اخرى تدخل الى العمق ولكن لم يكن يخرج منها اي شيء من الاعماق باتّجاهه وكأنّها تريد معاقبته على جحوده وجحودها.

كانت تسود البيت ملاحظات حول الطبخ وقلّة الاعتناء بالبيت وكانت هي تعاين بفزع تقهقره البيتي في جلوسه للتلفاز فتلوذ بالفرار نحو وجهات اخرى سرعان ما يجذبها «هاشم» بصنّارته الخفيّة التي لا تلمحها الا هي فتعود راكضة سادة الابواب والنّوافذ لمدّة اشهر. الزّواج مصيدة، نرتاح لها درءا للخوف من المجهول. الزمن قاتلنا الوحيد، هو الكاشف لحقائق والمبدّد لاخرى، حافزنا على المعرفة، على الفعل والتّغيير.

تمسك «فريدة» خيوط التّبليغ بكلّ حذر في القسم على الاّ تستبدّ القطيعة بينها وبين الجيل الصّاعد، بينها وبين الاخرين. عسير زمننا! زمن النّساء المصطليات بحتميّة الحضور! تمرّ في ازقة ايامها معلّقة بين نشوة المعرفة والاحساس بالذنب.

توقّفت امام بيت صديقتها، خرجت«امل» اليها عند سكوت المحرّك قائلة: اين انت! قبلت فريدة صديقتها واردفت قائلة وكأنّها تكمل نقاشا قديما: «الطّلاق» حلّ امام استحالة العلاقة لم يجل بخلده ابدا انا التي ادخلته في دماغه حبّا لامتحان ومساءلة النفس. كان في انتظاري حتّى اخلصه من سجنه الى سجن اخر...

قضّيت السّنوات ارصد الخلل، افتّت اركان العلاقة. وما ان كنت اميط اللّثام عن نقطة، جانب منها حتّى كان يزداد اعجابا فتعجبّا ثمّ غيضا من قدرتي على التّفسير والمعاينة.

كان فهم العلاقة في متناولي مفتاحا في يدي يملأني غبطة ويشعرني بالوحدة في الآن معا حتّى اصبحت الطرف الوحيد الذي يضع اسماء على حالات ووضعيّات غير مسمّاة تسكن ايّامنا الرهيبة كان ينظر اليّ مرتابا عندما امسك بالمعنى الحقيقي للاشياء واقذف بها فرحة باكتشافي في وجهه فيصيح: «لماذا ترفعين صوتك هكذا!» لم يكن يفهم انّ نشوة الاكتشاف وحدها هي التي تجعل صوتي يرنّ عاليا.

مكث زمنا يعيد البعض ممّا قلته له عن نفسه، اعتلى خلاله منصب مدير وتعرّف على اخرى فجاء يتحدّث عن الطّلاق كشيء ممكن فطلّق لغتي محتميا بلغة تمتزج باشارة منه في دوّامة التكرار فغادرت التذكير، نجوت ومشيت في التفكير.

المشي خلف المشي، الاماكن المعهودة، الاماكن الضيّقة، الحسّ العام، الحركات المبتذلة من الصّباح الى المساء في البيت وفي اروقة النّقابة، الوجوه المتلبّسة في قاعة الاساتذة البائسة بصمتها او ثرثرتها.

وسط كلّ هذا الركود طلّقت بطريقة «حضارية» وهل كان لي ان ادّخر جهدا اخر للدّخول في المواجهة الزوجيّة بكلّ العتاد الحربي اللاّزم؟ والشهود... اين هم حتّى يدلوا بنكاح الخائن، والاصحاب...!

اخذتها صديقتها من يدها ودخلتا. كانت فريدة عنيدة في اقتحامها اريحية«امل» من فرط افتتانها بإنصاتها الحيّ الى تجلّيات لغتها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصة

القطط السوداء

فاطمة الزياني

هكذا يمكنني ان ارى الحياة على طبيعتها، فلن ينتبه احد انني ارقبه . . .

بهذا فكرت حين جلست في شرفة هذه الغرفة الانيقة. . والطقس لا يوحي بالاطمئنان، رياح صفراء، والسماء ملبدة بالغيوم. . الصمت يخيم على هذا الشارع، بعضهم كان يسرع وكأنه يهرب من جريمة ارتكبها لتوه والبعض يمضي مطأطئا رأسه دون ان ينتبه لما حوله وهو في الغالب يفكر فيما حصل له او يوجس مما سوف يقع. فبعض الناس - وانا منهم - يقدر البلاء قبل وقوعه، وفي نهاية الشارع كانت سلة المهملات تنتصب بلونها القاتم والقطط تتكدس حولها، قطط كثيرة ومختلفة الالوان والاحجام لكنها مزعجة تموء بعدائية مفرطة وتغير اصواتها بشكل مخيف، وقد نسيت تماما الغرفة المرتبة التي اجلس في شرفتها، . . . هي ليست غرفتي ولم اكن مرتاحة لنظامها الرتيب واثاثها القاسي تصميمه، اخشاب بيضاء حادة مثل الاصنام وبعض التحف المنتشرة في الزوايا وهي في الغالب اشكال حيوانات تكشف عن انيابها، جو مرعب ولا اعتقد ان غيري بقادر على تحمل البقاء في تلك الغرفة لكني قبلت ذلك الوضع فربما كان من تقاليد اهل هذا البلد فلا اعتقد ان الامر مدبر ضدي. . . شعرت بغربة حادة ذلك المساء وكنت افضل لو اقمت في مكان أقل رسمية من ذلك الفندق الشهير في قلب العاصمة. ومن عادتي ان لا اطمئن للبهرج المبالغ فيه فكل شيء صارم في تلك الغرفة حتى اللوحة المثبتة قبالة الباب تماما كانت تشي بالقسوة فهي صورة لقائد جيش يرتدي بدلة سوداء ازرارها ذهبية ويضع طربوشا على رأسه ويغرس سيفه في الارضية امامه وكانت نظرته حازمة ومتوعدة فقدرت انه كمال اتاتورك رغم اني لم ار صورته من قبل فهل كان الامر مبيتا وهم على دراية باني من هناك، من بلد الشمس الحارقة والحب الجارف، والاحلام المهزومة وربما حدثوهم عن صبرنا وقدرتنا على التحمل فارادوا امتحاني، هذا لايهم، المهم الان ان اوجد نوعا من التواصل مع هذا الجوالجديد حتى يمضي الاسبوع واعود لبلدي، شعرت ان ذلك الرجل يحاصرني بنظراته فحاولت ان اتسلّى بقراءة ديوان شعر جلبته معي من هناك ولكني عجزت، حينها خرجت من الغرفة واحكمت اغلاقها دون اطفاء النور ثم اتجهت الى الاستراحة حيث لا احد انتبه لدخولي، فمن يعرفني، بعضهم منغمس في الحديث وبعضهم غارق في قراءة كتاب بحيث ازدادت حيرتي. . . فكرت بالمرقص لكني لم ادخل في حياتي مرقصا من مراقص بلدي فكيف ادخله

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ببلد غريب... وعاودني حذري الذي ورثته عن والدي فعدلت عن الامر وفي طريق العودة للغرفة اعترضني نادل -وهو اول من استقبلني في ذلك الفندق وقادني لتلك الغرفة بالذات -كان ضاحك الملامح لكن عينيه توحيان بخبث فطري، فأدرك قلقي وبادرني سائلا بلغة لم افهمها لكني ادركت انه يسأل عما اذا كنت من سيريلنكا فكررت اسم البلد ضاحكة ونفيت ذلك بالاشارة.

وحين اتجهت للسلم نبهني للمصعد الكهربائي مبتسما لكني اصررت على استعمال السلم حتى لا يظن بي جهلا، وحين دخولي الممر الذي يقود لغرفتي رقم 111 انتبهت لفتاة شقراء تفتح باب غرفتها وتحييني بالفرنسية فرددت بأحسن منها وقد شعرت بألفة كبيرة لهذه اللغة وكأنها حدثتني بالعربية، حينها دعتني للدخول فلم اتردد وكانت الغرفة بسيطة التصميم ولا تحف فيها اما اللوحة المثبتة قبالة الباب ففيها بنت صغيرة تحمل باقة ورد مختلف الالوان فعجبت للامر وازددت حيرة... تقاسمها الغرفة فتاة اخرى وهما من باريس لا تتجاوزان العقد الثالث من العمر احداهما واسمها شارلوت تعد بحثا عن الحالات النفسية في بلدان العالم الثالث والاخرى واسمها "أليس" يهتم بحثها بالحضارات القديمة وقد اخبرتني انها قد زارت بلدي فحدثتهما عن جمال الحياة عندنا وبساطتها... ثم سرعان ما عاودني حذري الطبيعي ونهضت لتوي فبادرت شارلوت الى دفاترها تسجل امرا وادركت لتوي اني لا اعدو ان اكون مجرد حالة نفسية بنظرها، لكن ذلك لن يثنيني عن الخروج واسرعت للغرفة 111 وحين فتحت الباب افزعني منظر الجلاد وشبه لي انه صار يمسح الجدار كاملا، كدت اولي هاربة لكني تمالكت نفسي حتى لا ينتبه احد لرعبي، فسارعت الى اغلاق الشرفة واسدلت الستار الازرق... فكرت باستبدال ملابسي لكني انتبهت للرجل يرقبني في اللوحة فعدلت عن الامر، واسرعت بإطفاء النور ونمت ومع تقدم الليل انتبهت لهم... فقد دخلت لا اعرف كيف، دخلت قطط سوداء ملأت الغرفة وسارعت للالتفاف حولي، تسرب بعضها تحت الغطاء حاولت طردها فعجزت وادركت اني وقعت... لن افلت منها، وسرعان ما تحولت الى كائنات شرسة تهاجمني بمخالبها فقاومت... قاومت حتى ادميت اطرافي وغمرت الدماء الغرفة... غرق الاثاث في دماء سوداء كريهة الرائحة... ارهقت وكاد يغمى علي لولا اني انتبهت للقائد قبالتي فجردت سيفه وبدأ القتال الحقيقي... سقطت بعض القطط جريحة واخرى قطعت رؤوسها التي اينعت وبعضها افلت من فتحة الباب وظل قط واحد يقاومني ببسالة منقطعة النظير فرميت السيف جانبا فالتقطه صاحبه بسرعة وامسكت بالقط من عنقه خنقته وتذكرت ان القط بسبع ارواح كما تقول والدتي... فلم اتركه الا حين فصلت رأسه عن جسده، وغرقنا من جديد في الدماء العكرة، وعادت القطط تحاصرني وكأني لم اقتل واحدة منها... قطط كثيرة ولاقبل لي بها فصرخت وانا ارود: «اخرجي ايتها القطط القذرة، سحقالك، لا تعودي ثانية، سوف تجلبي الوباء لهذه المدينة...» وكنت احاول التقاط السيف من جديد لكني لم اجد القائد فصرخت: «لقد فر النذل»... ثم انتبهت الى نفسي وقد امتلأت الغرفة بكثير من الناس بملابس نومهن والوانهم المختلفة، و"اليس" تحاول تهدئتي، وانتبهت الى ان الغرفة على حالها ولا قطط في المكان فقلت محاولة تبرير ما حصل: «لقد كانت هنا اقسم لكم لكنها فرت حين رأتكم» وادركت ان لا احد يفهمني وانتبهت الى القائد يرمقني بسخرية قاتلة، لكن الاهم من ذلك كله ان شارلوت قد اخذت سجلا تدون فيه مارأت وتقول لأليس: «انها اغرب حالة نفسية صادفتها وسوف تفيد البحث كثيرا»

فشعرت بالخجل وانكمشت وانزلقت تحت الغطاء من جديد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فصل من «الفناء»

محمد الفرجاني

وجدت بيتي كما تركته، لم يتغيّر فيه شيء، بل لا يبدو انّ أمرا تغيّر، وأنّى للاشياء ان تتقلب في غيابي، وحتى ان وقع ذلك فلن يكون الاّ امرا عابرا فلم اغب غير اسابيع قليلة للعلاج الذي ذهب سدى، فالكبد ان طمست حناياه السنون ولو قليلا، تلف لا محالة، وذلك امر اخشاه فتراني لا اثيره في احاديثي وان فعلت فبتعاريج وتلميحات ناعمة تكاد تبلغ حدّ الصمت.

عدت صباحا، بل في ذلك الوقت من اليوم الذي يقترب من الظهيرة قبل ان يشتد الرمض، وقد غمرتني راحة وسكون ما ان ولجت الفناء القديم، ذلك الذي تنبئني عنه رائحته الخفيفة التي لا تشبه غيرها في شيء والتي دفعتني في ذلك الصباح الى تفحّص الاركان بأعين جديدة متناسيا مخاوفي القديمة التي ملأتني غمّا وهاجسا يقول لي بأنني لن ارى بيتي مرّة اخرى، بل وبدت لي تلك المخاوف كابوسا مما يلمّ بالنفس دون سبب، رغم انّني كنت قريبا جدّا من النهاية.

وقفت في الفناء فرحا هازئا بالامراض والمخاوف وقد بلغت مكانا احسّ فيه بالقوة التي قطعا ليست منّي بل من خداع البهجة والسرور.

لم يتغيّر شيء لو تجاهلت الشقوق الدقيقة التي تبدو هنا وهناك مع اضطراد الايام، وخيالاتها الرطبة تمتدّ على بعض الجدران والاسقف وفي المطبخ وحتّى البئر لم تسلم رغم انها بناء عتيق شديد من الرخام الصلب فتبدو الشقوق معه اشدّ ضراوة فتفجّر زواياه الخلفية من ناحية الجدار. لم يتغيّر شيء ذو بال.

ولكنني وفي ذلك الصباح كنت اتجاهل كل مظاهر القدم والتآكل وهو امر لا يصدر عن عاقل قطعا. هي فرحة العودة التي ذهبت بالحذر خلف تلك الايام التي بدت لي طويلة لا نهاية لها.

عندما اتحدّث عن بيتي الذي كان ثمرة جهودي الكبيرة المضنية من الايام الخوالي، فانني اجد لذة لذلك وفرحة لايعادلها شيء. فبيتي بفنائه الداخلي الرحب هو تصديق الرؤيا القديمة والاحلام التي كانت منبعا لطموحي في الامتلاك. ولا يعني هذا ان الحظّ لم يلعب، كعادته دائما، دورا كبيرا في ظهور بيتي فما اتيته لم يزد في حقيقة الامر عن تنظيم الفناء والسقيفة المؤدية الى الباب الكبير، امّا الغرف الأربع بمجالسها ومخادعها وكذا المطبخ والبار فقد وجدت لا اعرف مذ متى قبلي، لا تختلف عن حالتها هذه الاّ في الشكل الذي كان دون شك بدائيا محدودبا لا يصلح لبيت يمكن ان يؤويني، واغلب الظنّ انها كانت كذلك، حتّى انني لا اكاد اصدّق ان بيتي قد خرج من ذلك الطور القبيح، وقد يأخذ منّي الاستياء عندما اصدّق ان بيتي قد خرج من ذلك الطور القبيح، وقد كان كذلك لا محالة...

بيتي زوجا غرف متناظرة لا يفرّق بينها شيء في الظاهر،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

هي غرف لا تختلف في شيء عن الغرف العادية، ولا تصلح الاّ لما تصلح له الغرف، ولم أر في حياتي يوما ان امرا خطيرا قد تغيّر فيها او ذهب ببعض ماهي عليه من كان هذا البيت. جدران الغرف غير متساوية في سمكها. فهي تكون في اماكن غليظة كمساند جدران قلعة لتصل في بعض الاماكن الاخرى المعقول صوريا، حتّى اذا علمنا ما تخبّئه الايام لتلك الجدران انقلب المعقول جنونا، ثم إنها تبلغ في مواضع اخرى حدّا من الرقّة المشبوهة التي لا تنذر بخير ولم افهم يوما ما الذي جعل الجدران تغلظ وترقّ على هواها، وماذا لو كانت كلها متساوية دون شطط.

غير ان الغرف الاربع وان تشابهت كثيرا من الخارج، الاّ انها تبقى متباينة، يفصل بين زوجيها امر لا يبدو للعيان من الفناء.

فالزوج الاول، ذلك الذي يلقاني على يمين السقيفة الخارجية والذي يكوّن الزاوية الشمالية اليمنى للفناء الداخلي، هو زوج غرف خالية، لاشيء فيها، لقلّة الاثاث وقلّة الوقت، ذلك

الذي احتمي به عادة حتّى لا ابوح بميل عزيز الى الدعة وهي عمل حبيب يسمّى رذيلة ظلما.

اما الزوج الثاني من الغرف والتي تُدعى غرف الماء لوجود البئر بزاوية الغرفتين امّا لاسباب الحفر او لبعض الامور الاخرى، فهي الغرف التي اسكنها وفيها كل متاعي وقد قضيت فيها عمري.

وبما ان هاتين الغرفتين تقعان على شمال السقيفة والباب الخارجي، فهي التي تقود خطاي في دخولي وخروجي، اذ انّ طريقي الوحيدة تكون وترا لقوس الزاوية الجنوبية اليسرى للفناء الداخلي الذي طبعت على رخامه اثار ذهابي وايابي، فترى الرخام في هذا النصف اقل بريقا والقا من النصف الايمن الذي عادة ما يتكاثر على اديمه الغبار كلّما عزّ الرذاذ وسكنت الريح لايام، حتّى اذا ماثارت ثائرة السماء غسلت الفناء الداخلي، فبرز النصف المهجور من الرخام كما لو لم تدسه النّعال ابدا، والامر كذلك حقاً.

امّا هذه الفروق بين الغرف فهي غير بادية من الخارج. فالفناء الداخلي المربّع يكتم اسرار هذا البيت بصمته القديم، فلا ترى الاّ واجهات الجدران المرصّعة بمربعات الجليز بألوانها الزرقاء اللازوردية تتخلّلها بعض المربّعات الاخرى خضراء كالغدران في مواضع غير منسقة. تلاقيك صدفة في اماكن لا تنتظرها فيها حتى انها تبدو مربعات خضراء محاقة، وهو نمط من الزينة ولعت به ايام عملي المضني في الفناء، وقد حالت قلّة ذات اليد دون مواصلة الزينة الا حول الابواب والنوافذ بصفّ واحد من المربّعات الزرق مع اربعة مربّعات تمثل وسط العارضة الافقية.

وتسبب لي المربعات الخضراء قلقا أكثر، حتّى أني اجزع في بعض الاوقات حتّى يكاد الجزع يذهب بهدوئي. ففي سويعات الصباح يبدو لي احيانا ان الجليز يكاد يقلع من جداره ليهوي على الارض وينكسر، ولم اعرف هذا الشعور في اوقات اخرى غير ساعات الصباح، وقد يكون سبب هذه الكارثة غلق الابواب او النوافذ او ريح مفاجئة من تلك التي تقوم دون نذير من سماء ملبّدة او جوّ ثقيل كالذي يعرفه الفناء في اوقات من العام حتى يبدو لي احيانا ان توهّج الشمس صيفا عند الظهيرة اذا ما اشتد ذاهب لا محالة بصف او اكثر من المربعات اللماعة. الاّ ان الابواب والنوافذ لا تأتي شيئا اكثر ممّا تأتيه الابواب والنوافذ والريح حتى الغربية منها ما كانت اعنف من الريح على مرّ الازمان ومع ذلك، فكلّما جاء الصباح، وكنت على قدر من التوجّس والخيفة، اشفقت على زينة الجدران من السقوط على الاديم الرخامي، لتبدأ بتلك المربعات التي ثبتّها في اواخر ايام عملي حين يكون التعب قد ذهب ببعض حرصي والبقايا يلهيه شوق الى امسية خمر بعد تعب يوم كامل، فتلك المربعات هي الاضعف، اذ ثبتت على عجل وعن سهو، حتّى اذا ما اشتدّ البلاء تبعتها تلك التي كنت ثبتّها في اول يوم العمل، وانا امنّي النفس بعمل شيء كبير من تلك الاعمال التي لم اعد أرى جدواها الآن، أرى على الاقل لم اعد افكّر في انجازها وقد يكون ذلك سبب خشيتي الامطار والرياح، تلك التي تنخر يوما بعد يوم الابواب الاربعة المتشابهة وباب المطبخ، بمداخلها المتكوّنة من دفتين مطليتين بطلاء ازرق بلون السماء، وان كانت الابوب متشابهة في كل شيء طولا وعرضا وشكلا ولونا الاّ انّ الدفّة اليمنى من كل باب من الغرفتين الآهلتين هي الاكثر تأثّرا بمرور الزمن بدخولي وخروجي، وتصفيق الابواب إثر الريح وامسياتي تحت شجرة الكرم بالركن الايسر بعد الباب، ومن سورات الغضب او لحظات الجنون العابرة. النوافذ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الثماني وحدها لا تختلف عن بعضها في شيء، نافذة من كل جانب من الابواب الاربعة وزينتها من الحديد متشابهة ايضا، دوائر سوداء تكبر بالتدريج كلّما ابتعدت عن مركز الوسط. وهذه الابواب والنوافذ هي التي تخفي التفسّخ والخراب خلف واجهات لا تبلغها الظنون ولا تثير ريبة...

وقد مرّت سنون كنت انوي خلالها ترميم الغرفتين المهجورتين او على الاقل احدى الغرفتين، تلك التي تقع على يمين السقيفة والباب الخارجي، لانها الغرفة الاكبر، وفي فقدانها خسارة كبرى ثم هي موصولة بغرفة أخرى أسكنها ففي تلف إحدى الغرفتين تلف الثانية حتما، فبناء السقف للغرفتين واحد فان هوى في الاولى فهو لن يصمد كثيرا فوق الثانية، والجدار الغربي مشترك فهو ان خرّب من ناحية هوى من الاخرى يوما وان صمد فلبعض الوقت، فالزمن يمكن ان يمهل برهة قد تطول او تقصر ولكنها عابرة. وقد قضيت اسابيع طويلة افكّر في مصير الغرفتين المهجورتين وفي بعض الايام كنت اجرؤ على التفكير بحزم فأترك وضع المتمدّد على السرير لاجلس على مقعدي الوحيد في الفناء، وهنا كان ينتهي حزمي، دون ان اجرؤ على البوح لنفسي بعجزي امام قوى الخراب الغازية. ومع ذلك كنت دائم اليقين انّي منقذ لغرفتين لا محالة في احد الايام، كل الصعوبة هو معرفة اليوم، فإنقاذ غرفتين ليس بالامر المستحيل يبقى معرفة الوقت الانسب والايمان بذلك طبعا.

ولكنني الآن اعلم ان المحظور قد وقع ومايبقى لي هو ان امنّي النفس، واسليها واقنعها انني لم ابق مكتوف الايدي، وان احلم بغرفتين خياليتين على اجمل ما تكون الغرف، بجدران حديثة الطلاء والزينة وارض ببساط من رخام ليس كمثله رخام، وكلّما امتدت يد الخراب الى الغرفتين فهي لا تتوقف عن التقدم كالايام كلّما ازدادت احلامي كبرا وعظمة، ولم اقف على منبع ذلك السيل الخيالي. واعترف انني كنت اتلذذ بحلم انقاذ الغرفتين في اللحظة الاخيرة قبل الاندثار التام وكل ما هناك معرفة اللحظة الاخيرة. اذ انّها في حقيقة الامر ليس لها وجود. ومابرحت يوما مكاني لأبدأ الاعمال الاولى او حتى تنظيف الفناء الداخلي من الغبار المتكاثر من وقت لآخر.

ولا يزيد في صعوبة الاعمال التي تواجهني الا كبر الخراب بالداخل بدرجات متفاوتة اذ لم يبق شيء يستحق الترميم وان بقي فالقليل، لذلك فالاعقل هو اعادة بناء غرفتين جديدتين على انقاض القديمتين.

ففي حقيقة الامر فقدت الغرفة الاولى تلك التي على يمين الباب الخارجي سقفها او جلّه، او هي فاقدة كل السقف لا محالة، او هي فقدته دون علم منّي، إذ لم اجرؤ على دخولها منذ سنين، وانا اجهل المناسبة التي هوت فيها رقعة كبيرة من السقف المرصّع بالزينة من الجبس واستقرّت على ارض الغرفة محدثة بذلك ضررا لا يوصف للبلاط الجميل الزاهي الالوان من مثلثات متداخلة لا تدرك العين الا بمشقة نظام مواقعها من بعضها ومواقعها في المثلثات الكبيرة منها، واثناء سقوطه لم ينس السقف ان يحتفظ لسبب اجهله ببعضه ثابتا في موقعه، اظنّه الركن الشمالي الايمن، كرجلين عملاقين مربوطتين الى باقي السقف الذي صمد يوم الحادثة الكريهة.

وغدت جحافل الحشرات ترتع في الفناء الداخلي، فعبر الغرفة ذات السقف المتداعي صارت تتدفق جموع لا نهاية لها من الحشرات والمخلوقات الغريبة الصغيرة، باحجامها المختلفة ونهمها وعاداتها المتباينة، وحتى طباعها فكانت لا تثبت على حال، وكذا صار الفناء، وهو آخر ملجأ لي، يشهد موجات مريعة من الهجرة الليلية نحو البئر والمطبخ طلبا للمرعى. ولا ارى كيف اصف الكره العميق الذي استقرّ بيننا والذي صار الفناء ساحته اين اعلنت حربا لا تعرف حدودا كيفت مع الايام طباعي وسلوكي واذواقي وامزجتي وحركاتي وكوابيسي وحتّى مشيتي. ومع ذلك فلم تكن تلك الحرب الوحيدة التي عرفت، ولكنها كانت الابغض والاكره والامقت.

وليس هذا الا نصف مصيبة ونصفها الثاني يختفي خلف باب الغرفة الثانية على يمين السقيفة، فالواجهة التي لا تبوح بشيء وتقف بعيدا عن كل ظنون تخفي ابشع منظر في البيت كلّه. وهل يعقل ان تكون غرفة اذ كانت في حقيقة الامر قد فقدت جدار ذلك الذي ينبت منه ظهر البناء. وان كان الجدار موجودا الا انه قد تداعى حتى ظهرت فيه فلول عملاقة امرّ منها متى شئت دون حرج ولا صعوبة حتى بعد ليلة خمر سخية عندما احتاج الاخذام حتّى امرق من الابواب، بل هي فلول يمكن ان يجوس خلالها السرير الحديدي الذي انهار عليه ليلا وهو اكبر الاشياء في بيتي.

وقد اختار سوء الطالع هذه الغرفة دون غيرها، فكانت هي الاحسن موقعا، وبلاطها الرخامي في رونقه ابدع مابالبيت، تقع عليه العين فلا تدرك من زينته الا ماظهر، ثم تراه مرّة اخرى فاذا هو متقلّب الالوان لا يستقر على حال وفي كل لمح بصر يسحب امامك بساطا جديدا من الاشكال والالوان وفي ذلك رؤى جديدة متعاقبة، بحثٌ عن الرونق لا ينضب ومعين غبطة لا قرارله، يرزح الآن تحت انقاض الجدار المنهار، وقد علمتني هذه الغرفة باكرا ان افقد الاشياء الجميلة دون ان اقوى على فعل شيء، وفي ذلك ترياق بغيض ضدّ اللهفة والجزع.

ولمّا كانت الغرفة منغلقة دائما، تحفظ الاسرار منذ سنين بواجهتها المعهودة، فقد انتهى الامر بالنسيان، واختلط عليّ الامر، فكنت احيانا اشك في ذاكرتي، وانسى اي الغرفتين تفتقد السقف واي الغرفتين ذات الظهر المنهار، الامر الذي لم يعد يهمني مع مرور الايام فقد كانت لي لحسن حظّي بقية من الغرف الآهلة. فالغرفتان الآهلتان تبدوان على احسن حال. أولاهما غرفة نومي، وان كنت نادرا ماأقضي فيها الليل كله، فهي لا تزيد عن غرفة صغيرة جدا لا زينة فيها ولا بلاط منشق، وكل مافيها القليل القليل الذي بدونه لا تكون غرفة وهذا الكفاف لا يزيد عن السرير الكبير.

ذلك السرير الاوحد من الحديد الاسود وهو في عظمته الثقيلة اصمّ كالصخر، تمثال متعال للثبات والصمت. زينته قدّت من الحديد المطروق يمثل اوراقا تشبه اوراق العنب وان كانت ادق منها ومجمع الأوراق يشبه الغصن الواحد فيحاكيه في أمتداده دون أن ترى الغصن بل أنّ الاوراق تكسو المساحة التي تعلو المقدمة وزينة مثلها على ظهر السرير الذي يوافق مكان الارجل للنائم مع انني كنت اغيّر مكان رأسي في النوم فأختار الاتجاه وفق نزوة لحظة عابرة. وزينة السرير تلك هي التي تعطيه الاناقة المتناسقة حسن التناسق مع الغرفة التي تلفها الظلال والعتمة احيانا، ومايزيد في بهاء السرير الكرات الحديدية الاربعة الضخمة التي تحدّد الاركان الاربعة للمخدع الذي يجثم على الغرفة كلها ولا يترك الا ممرا ضيقا لربع دائرة الباب عندما يفتح او يغلق. ومايترك في نفسي السرير الحديدي الكبير لا ينسى وذروة ذلك هي ليالي الخمر تحت شجرة الكرم التي تنتهي بتمدد على السرير واكون محاطا بالكرات الأربع والاحساس بأنني اتوسّط نظاما كاملا وفضاء قويما والكواكب الاربعة المتناظرة تبدأ دائما بعد برهة بالدوران حول نفسها وحولي في انسجام لا يعدله شيء، دون ان يحيد احدها عن مداره او يختلط بمدار جاره الذي يسبقه اوذلك الذي يتبعه، وقد تركت العادة القديمة في خلع الالقاب عليها، فيما انها متجانسة فانني بعد فترة اخلط بينها فتتحفّز حواسّي كلها لاتذكر لقب كل منها وموقعها الاصلي في الفضاء واجهد نفسي وهو امر اكرهه بعد سهرة سخية اذ لا شيء يعادل الاسترخاء حتى النوم. . .

ومع ذلك فكل هذا ليس الا رؤى الليل التي تتبخّر والقلق. فالسرير الحديدي الكبير والستائر البنيّة الكئيبة كانت دائما تخنقني وتدفعني خارج الغرفة ما إن اصحو بعد نومي. وكثيرا ما كنت استرجع وعيي واقفا في الفناء بعد ليلة خمر بالضماء القديم وافهم متأخرا انني تعجلت مغادرة فراشي دون مكان اقصده لأن الوقت يسبق حتى الاعمال الاكثر عجلة اولانه يوم راحة وذلك يحدث ايضا ويحدث انني بعد مغادرة الغرفة الصغيرة وبعد ان اقف زمنا في الفناء اقضّيه في تأملات مبهمة لا تفصح عن شيء وان أفصحت فعن النزر القليل الذي يمكن الاستغناء عنه دون خسارة كبرى، فكنت دائما مهما كانت نتائج تأملاتي، اتوجه نحو الغرفة الاخرى لاواصل نعاسا عزيزا قطعته في الغرفة الاولى بثقل وطأتها وكآبة سويعاتها الصباحية رغم انها تنفرد بمزية كبرى، تلك التي تجعلها غرفة آمنة، لا تثير الشكوك التي يمكن ان تثيرها غيرها وذلك لصغر حجمها، فهي بمأمن لا تمسها امزجة الايام بتقلبها، فبسقفها المتماسك لصغر حجمه وجدرانها الصمّاء تبدو الاكثر امنا، وطالما تجاهلت تلك المزية كما تجاهلت دائما غيرها تلك التي لا اراها وكأن ذلك هو طبيعة الاشياء والامور كانت تكون غيرها.

وحتى بهذه الاسبقية في امنها فالغرفة الصغيرة لا تقف موقف الند للغرفة الثانية والتي كانت ولاتزال على الدوام مكان اللجوء والانزواء والخلوة والسلوى، وتربطنا اشياء كثيرة جعلت ما هو مربوط بيننا لا ينفرط، وتقويه تلك الايام التي تقتلني فيها الحيرة، والخوف من المخاطر المجهولة التي تتربصني دون ان اقف لها على موطن او اخمّن لها ساعة. لذلك فان هذه الغرفة الثانية والتي تواجه السقيفة، هي الوحيدة في بيتي التي اقضي فيها اغلب وقتي وخصوصا في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السنوات الاخيرة وانستني الغرفة المجاورة تلك التي اعددتها فيما مضي للنوم. وقد اعمد في خضم الليالي الصاخبة أن أحمل المائدة المستديرة التي تحتل ركنا في الفناء تحت شجرة الكرم منتهكا بذلك، عادات عشرات السنين، لاضعها يوقاحة من نفض يديه من كل شيء وسط الغرفة الثانية هذه التي يغمرني فيها الرضى كلّما دخلتها، دون ان احشوها مع ذلك بالاثاث ذلك انها لا تحوي من الاثاث الا الدليل الذي بدونه تكون قفرا ولانها وهذا الاهم فسيحة تتجاوز في ذلك كل حدود المعقول للغرف، فتراها تبتلع دون عناء مائدة مسائية ذلك الجزء المنفرد من الاثاث والذي ينزل في نفسي منزلة اثيرة.

ومع ان الاثاث هنا ليس أوفر ولا ارقى الا انها احب الغرف الى نفسي، فهي تحوي المائدة الكبرى، غير تلك التي تحتل ركن الفناء تحت شجرة الكرم، بل مائدة اخرى هي بلا ريب اكبر قطعة اثاث بالبيت، حتى انها في فخامتها تفوق السرير الحديدي الكبير. وقد صنعت من الخشب الاصفر، مزدانة بخطوط مشرقة تتخللّها دون نظام، لتتحول احيانا الى دوائر عند حافتها المواجهة للباب، ومع ضخامتها تلك فلا مرافق لها الا المقعد الوحيد انقله كما اشاء لاجلس الى المائدة في اي مكان يروق لي حسب الحاجة، او المزاج او الصدفة او الجزع والخوف وحتى باختلاف ساعات الليل والنهار.

كل الاشياء المتفرقة فوق المائدة الفسيحة لا اذكر عن ظهورها ولا عن اسبابه وهي اشياء لم تعد تعنيني فنسيت عنها الكثير والبقايا اتناساها عمدا، وهي لا تزيد عن قنينة خضراء بعنق طويل دقيق وبطن منتفخ في شكل قبّة، وآلة خياطة خضراء اللون ثقيلة وقد نزعت عنها جزئياتها ولم يبق منها الآ ما يجعلها آلة خياطة على الاقل ظاهرا، وقطعة قماش قديمة خشنة عليها اثار خياطة جانبية بالخيط الابيض ولفائف خيط كلها بألوان داكنة وقدح صغير يقف على ساق طويلة تكاد لا تبصرها العين لرقتها ويقف القدح ما بين القنينة وقطعة القماش. اشياء لا اذكر انني لمستها ويبدو لي انني لم اكن في حاجة لها يوما بل انني تعودت على وجودها، ثم انها تعطي المائدة تلك الحركة التي ترضيني ثم ان هذه الاشياء التي لا نفع لها في الظاهر لم تسبب لي يوما حرجا فهي تحجز مكانا صغيرا على مساحة المائدة الشاسعة، وهي اشياء لا تخرق صمت الغرفة القديم الذي تعودت عليه ثم انني في كل الاحوال لن اتحرّج من اشياء لا اراها تقريبا ومانفع مائدة بهذا الحجم ان لم تأو اشياء منسيّة، وماكنت فاعلا بهذه المائدة لو لم توجد هذه الاشياء الصغيرة الميتة فوقها لا شيء لا شيء سوى الحيرة المألوفة عندما ابحث عن مصلحة في جزء من الاثاث اومنّي. . .

امّا منبع فخري واعتزازي في هذه الغرفة ولاسمها الغرفة الكبرى، فهي الاريكة الطويلة بلونها القرمزي الداكن وهي التي زرعت فيّ حبّ التملك الذي تحوّل مع الايام الى جنون لا يبدو في الظاهر ولكني احس به يقرر عني ويقود اعمالي. وما سأذكره عن الاريكة لو فقدتها يوما هو تقلب لونها من قرمزي داكن الى باهت الى ارجواني قاتم وغيره حسب ساعات النهار والانوار المحيطة بها، لذلك فلها انفراد الاشياء المتقلبة التي لا يعرف لها عمر ومع انني لم اتهمها يوما بالشيخوخة، اعرف في قرارة نفسي انها ليست وليدة الامس ولا اول امس، فهي تحفظ دائما روائح الماضي الذي يعوضني عن الحاضر احيانا عندما اتذكر تقدم العمر بي وتتضخم احيانا مزايا الماضي في ساعات الجزع لتأخذ مساحات محيّرة. فالاريكة هي من تلك الاشياء التي وان كانت حديثة الا انها تحاكي بحذق الاشياء القديمة، ولا اقصد هنا النسخة، ذلك ان النسخة وان بلغت قرار الدقة والكياسة والالهام الشيطاني، تبقى مع ذلك نسخة تنفضح في اية لحظة بل وفي تلك اللحظة الغير منتظرة عادة، فبما ان النسخة محاكاة والمحاكاة لا تقرأ لها عواقب فهي بذلك اقرب الى الخيانة ويفتضح امرها بسهولة وسذاجة فكرة النسخ ذاتها. كل ذلك جعل الاريكة نفيسة تنفرد دون سائر الاثاث وحدها بقوة متفاوتة حسب الظروف. ومع ذلك فهي لا تزيد عن ان تكون اريكة تنصهر بسهولة عند الحاجة بباقي الاثاث ومن ناحية اخرى تمتلك القدرة على الاغراء وقوة اخرى اعنف تجعلها تمتلك لوحدها كل الغرفة، وربما كان ذلك سبب انقيادي الى اعتبار الاريكة فريدة وان كان عقلي يرفض ذلك تجتذبني فانقاد اليها عندما يأتي المساء حتى وان رغبت عن ذلك فلا مفر لي من الاذعان، وبدأت في السنوات الاخيرة انقل مكان نومي من الغرفة ذات السرير الحديدي الضخم الى الغرفة الكبرى والأريكة تقف موقف الند من السرير، وكان صعبا علي في البداية ان اغير طباعي واخرق عادات قديمة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي مثل سني تعدّ مثل هذه الامور شيئا جريئا، واميل الى الظن ان تغيير مكان نومي ليس في حقيقة الامر الا نزوة طفيفة لا تفتأ ان تهدأ او تمرّ مع الايام وهي كالنزوات التي تبدو بريئة في الظاهر والتي تختفي فجاءة كما ظهرت لتعود الامور الى سالف عهدها.

ولكن الامور ليست على هذا القدر من اليسر فلم استغرق وقتا طويلا حتى ارى الامور تجري خلاف ذلك وقد حدث العكس، فاذا النزوة العابرة تصبح طبيعة الاشياء. وفي حقيقة الامر كان سبب كل هذا البحث عن الاختيار، فاللهفة الحاضرة ابدا في نفسي والتوق الى الجديد هي التي دفعتني الى تخيّل مأوى لليل يكون فيه حظي أحسن ونفسي أصفى حتى إذا مللته عدت إلى القلق والبحث عن الاختيار الجديد اوهم به نفسي انني مخير في اموري، وقد يكون ذلك لقلة الاثاث بالبيت، ففي الغرفة الكبرى لا يوجد شيء غير المائدة الكبيرة والاريكة الطويلة، اما الكرسي فهو الوحيد بالبيت كله لذلك كنت اسحبه خلفي اينما قصدت الفناء او المطبخ وحتّى السقيفة التي انشد فيها البرد ايام الصيف القائظة، لذلك فهو لا يعد من اثاث هذه الغرفة او تلك، مثلي متنقل ومثلي وحيد.

ولا انسى طبعا ان الاريكة تخفي خلفها، كرّاسات ملوّنة واقلاما ورسوما وملصّقات غير ذات قيمة او هي عديمة الحس والجودة واشياء صغيرة اخرى كانت تنام منذ سنين خلف الاريكة فانا اعلم مكانها ولكنني لا اراها، او اتعمد ذلك وهي لا تزعجين في شيء في رقدتها تجمع حولها الغبار والندى ولا تمسني بأذى وأنى لها ان تنال منّي وهي في عجزها وحبسها خلف الظهر القرميزي القاتم.

واليوم بعد جولة التفحص للبيت بعد غيبتي، عاودتني المخاوف القديمة التي تعودت العيش معها مع مرور الايام وصارت قوت يومي وقهوة صباحي فاليوم آت لا ريب فيه عندما يهوي بيتي على رأسي وذلك من قانون الاشياء واليوم صار اقرب وهو يقترب اكثر كل يوم لن يكون غدا ولكنه يقترب دون توقف، ثم ان الصدفة تربك الاشياء دائما فيقع كل حساب في الخطإ وهذا السقف في جملته قد اطرد عني الامن ومع انني لم اكن في مأمن من اخطار اخرى منها هو سقف البيت يزيد في قلقي اليومي وكأنه بذلك يريد انقاذي من السأم والعيش الرتيب الذي اكره، وكيف لم افكر في هذا من قبل بجدّ وحزم وانا ادخل بيتي بعد غيبة طويلة، وكيف تصرفت بهذا التساهل واللامبالاة، التي قد تسبب لي رأسا مهشمة، هو النسيان الذي يتلو الغياب الطويل. ولو كان السقف وحده لكانت نصف مصيبة، والنصف في مثل هذه الامر هو ايسر واهون من الكل وما يؤخذ كاملا بحرص ولهفة في غير هذا الامر يصير مصيبة في مثل حالي، فهاهي الجدران التي توازر السقف تكمل بذلك نصف المصيبة الثاني ليصير البلاء محاقا، يزيد في ارقي في السنين الاخيرة، فالجدار اذا هوى كان البلاء عظيما فكيف والجدران في بيتي تزيد عن العشرة مرتبطة ببعضها تتشارك في اسسها واعمدتها الرابطة وما تصير اليه ان هي مستها يد الايام من مطر وشمس ورياح ورطوبة وتآكل الاجر والجصّ على قدر واحد من الخطورة فهي واقعة في جوقة منسجمة لا محالة. وستنهار كلها بالداخل دون ريب فالسقف الذي خرّبه التآكل سيضغط على الجدران بثقله لتتداعى الى مركز كل غرفة على البلاط وحتى جدران الداخل التي تفصل الغرف عن بعضها وتقسم الغرف بين مخدع وديوان ستنثني رغم انها في مأمن من المطر والرطوبة، فالزمن حاضر لايغيب وهو متابع سيره الذي لم يبدأ في نقطة منفصلة معلّقة وينتهي بانتهاء بيتي على ماهو عليه، فاذا كانت الشمس تهادن ليلا او إذا غابت الامطار وشحّت السماء فصلا وأحيانا سنة كاملة حتى تيبس اوراق الكرمة في الفناء، فالوقت لا يهادن ولا يتنازل عن لحظة واحدة من لحظاته مهما بدت لي باهتة كغيرها لا جدوى لها، لا تنفع ولا تضر وماذا لو غابت لحظة تتبعها اخريات فلن يتغيّر من الامور شيء ولكنها لا تغيب مع ذلك ولاتنسى ولا تسهو ولاتنام ولا تهادن ولا ترتاح بل حاضرة تنخر جدراني وسقفي بلا انقطاع...

قد فهمت فورا بعد عودتي انني سألهو بالتذكر في كل هذه الامور في الايام القادمة، اما في هذا اليوم الذي لايشبه غيره من الايام فبي رغبة في القليل من الراحة او حتى كثيرها بعد فترة العلاج الكريهة التي مرت بي ولا اشك الآن في منبت المرض الذي المّ بي فهل تكون اسباب اخرى غير حالة بيتي وكل مايمسّ حياتي موصول بهذه الجدران التي ملكت عليّ أمري.

الصورة الاشهارية في خدمة الايديولوجيا

الحبيب بيدة

منذ القرن التاسع عشر والصورة الاشهارية تلعب دورا اساسيا في توجيه الابصار والبصائر وتحاول التأثير على الانفس والعقول. ولم تكن كما يعتقد البعض مجرّد ترف فكري وعمل منعزل لأفراد مهووسين اختاروا السير في طريق ابداع الصور لحاجة فردية وذاتية.

والصورة البصرية المرئية في أشكالها المختلفة وأهدافها المتنوعة هي فن من فنون الذاكرة وفي خدمة الذاكرة، لأن هذا الشكل من التعبير الفني يتجاوز في نتائجه الصورة الكلامية والخطابية ولانها دائمةبحكم طبيعتها المكانية والزمانية في نفس الوقت، حتى في صورة غيابها ولانها تابعة للهندسة الذاكرتية التي تمتاز بابعاد عدّة لا يمكن حصرها وتحديدها وتستطيع ان تحمل معاني في غياب الشخص او الاشخاص الذين ابدعوها ولانها ايضا تحتوي على خصائص بصرية وتشكيلية لا تحتوي عليها الكلمات.

لقد كانت الصورة منذ العصر الباليوليتيكي Paléolithique الذاكرة الجماعية الاولى للانسانية والظاهرة البصرية الاولى التي مكّنت الانسان من التبليغ، وكاننا بانسان ما قبل التاريخ استطاع ان يعبّر عن صوره الذهنية على الحجارة وعلى جدران الكهوف منذ اربعين الف سنة.

ويمرّ الزمان وتتتابع الصور في الأذهان ويحافظ الانسان على هذا التقليد في الحضارات المختلفة، القديمة منها والحديثة، وباشكال عديدة تتفق كلها في مفهوم التصور وتحويل هذا التصوّر من المخيّلة الى الواقع الحسّي لجعله متصوّرا جماعيا يخاطب المجموعة لأغراض مختلفة. وليس المجال واسعا هنا لذكر مختلف المظاهر والغايات التي أبدعت من اجلها الصورة الاّ أننا سنركّز على ظاهرة الصورة الاشهارية الدعائية من الناحية التشكيلية التي أنجزت في فترة معينة لخدمة أغراض سياسية وقد كان اختيارنا لفترة من فترات تصادم الايديولوجيات المتضادة والمتناقضة. وان هذه الصورة وإن اختلفت شكلا ومضمونا فانها اتفقت على الخدمة المطلقة لهذه الايديولوجيا أو تلك.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نموذج من المعلقات الاشهارية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المعلقة الأولى: ضدّ اليابان، إحدى المعلقات التي انجزت في امريكا لاشهار حربها ضدّ اليابان، موجودة في متحف لندن.

يعبر استعمال السلاح النووي ضدّ اليابان عن أن العالم قد دخل منعرجا تاريخيا جديدا وهو ان الانسان اصبح يمتلك وسائل التدمير الجماعي، وان الولايات المتحدة الامريكية والاتحاد السوفياتي قد فتحا عصر سيطرة القوتين العظميين. وامام هذه الحقيقة لم تقف الصورة موقفا حياديا بل عملت على التعبير عمّا يعيشه العالم في تلك الفترة وكانت المعلقات الاشهارية تدعو في الآن نفسه وحسب اغراض مبدعيها الى مناصرة القضايا المطروحة فمن معلقات تتباهى بقوة امريكا وتبرز تدخّلها "لكسر شوكة اليابان" الى معلقات تشهر بوحشية حكام هذا البلد لاستخدامه السلاح النووي ضدّ الشعوب.

ومن المعلقات التي تدعو الى مناصرة امريكا معلقة موجودة الآن في المتحف الحربي بلندن وهي ترمز بوضوح الى القوّة الامريكية في تلك الفترة من الحرب العالمية الثانية وسيطرها على العالم حيث استعمل الرسام مصمم هذه المعلقة الوسائل التقنية التقليدية المباشرة للتعبير عن فكرة السيطرة هذه.

ويتمثل مضمون الصورة في طائرة عملاقة تخترق أجواء القارات الافريقية والاروبية والآسيوية التي تظهر من خلال خريطة، وتساند هذه الطائرة دبابة وسفينة حربية وهي الوسائل التي صورها الرسام للتعبير عن القوة الضاربة لامريكا والتي توجه نحو اليابان.

وما يلفت الانتباه في هذه المعلّقة ان المصمم قد احترم القوانين البصرية المعتمدة في المعلقات الاشهارية بصورة عامة وهي القوانين التي تمكن من الادراك السريع. فكان استعماله للتباين اللوني بين الحامل والمحمول حيث تظهر نقاط الاهتمام المتمثلة في الطائرة والسفينة والدبابة بلون داكن على الحامل المتمثل في خريطة الكون بلون فاتح. وتحتلّ نقاط الاهتمام هذه مركز الصورة في اتجاه مائل موجّه الى هدفها كعلامة اتجاه نحو هدف الهجوم، هذه الخريطة السوداء، خريطة بلاد "العدو" والكل قد عولج بطريقة مسطحة وهندسية تذكرنا بالتجريد الهندسي، الامر الذي أدى الى تدعيم الرؤيا وتوضيح البلاغ.

أمّا الفضاء الكتابي الذي عبر عنه بجملة "نحو اليابان" أو"على اليابان" فقد وجه في نفس اتجاه "القوى الحربية الضاربة" وهذا الفضاء يوجه بالتالي البصر نحو الهدف المنشود.

وهنا يساند الفضاء الكتابي، الفضاء الصوري في علاقة جدلية ويعاضده في سبيل رؤيا كلية تساعد الباصر على ادراك المعنى المقصود.

المعلقة الثانية

معلقة امريكية تحتج بسخرية على وحشية امريكا انجاز سايمور شواست في 1967 .

على عكس المعلقة الأولى، تحتج هذه المعلقة على الفضاعة الامريكية وتدخّلها السافر في الفيتنام، وقد استعمل المصمم بذكاء شعارا إشهاريا لمعجون اسنان "لا رائحة كريهة بعد اليوم" "Plus de mauvaise haleine".

فالحرب قد دامت سنين في الفيتنام حيث يتصادم جنسان أو بالاحرى عالمان. عالم الآلات المدمرة والطائرات السفاكة وعالم الرجال المندمجين في الغابة والمتخفين فيها.

وقد استطاعت صور هذه الحرب الشنيعة إختراق الشاشات الامريكية، هذه الصور التي حملها المارينز الذين بعثوا الى ادغال الموت لتتعفن جثثهم داخل غابات شبه الجزيرة الفيتنامية.

وقد نقلت مشاهد هذه الجثث الفظيعة وهي مشاهد مفزعة عن انفجارات قنابل في سايغون عبثت باجساد هؤلاء الجنود الامركيين الذين بعثوا الى الفيتنام بدعوى الدفاع عن الحضارة الغربية لكنهم اكتشفوا حربا لا يمكن ان تكون الا فظيعة دمرت قرى باكملها وتركت فزعا وأسى على وجوه نساء وأطفال، وتتالت الاحتجاجات في وسط الطلبة، الذين كانوا معرضين للخدمة العسكرية، وعبر عن هذه الاحتجاجات عن طريق المعلقات الاشهارية واصبح الفيتنام في هذه المعلقات حلما مزعجا لهؤلاء الامريكيين.

وكان التعبير عن هذا الحلم المزعج بمعلقة تظهر فيها امرأة فيتنامية هاربة من أتون الحرب تحمل صغيريها الشهيدين (انظر الصورة في الصفحة الموالية).

وأصبح الفيتنام رمزا ومثالا للتضحية والصمود، أمّا امريكا فقد رمز اليها بصورة "العم سام" ككائن مريض تخرج من فمه روائح الحرب والشرّ. والطريف في هذه الصورة ان المصمم قد استعمل شعارا في أصله اشهار لنوع من انواع معجون الاسنان، مهمته اضفاء رائحة طيبة على النفس المنبعث من الفم. و الملاحظ أن هذا الشعار لا ينطبق على الصورة الاصل وهو معجون الاسنان ولكنه استعمل بطريقة ذكية وساخرة لدعوة الشعب الامريكي للاحتجاج على الحروب المدمّرة التي تقوم بها امريكا ضدّ الشعوب حتى اصبحت رائحة فم العم سام (رمز أمريكا) كريهة. وهو ممثل هنا في هذه المعلقة بطريقة كاريكاتورية برموز العلم الامريكي وفمه عبارة عن مربع ازرق تظهر من خلاله طائرات بصدد تدمير مساكن تدلّ اشكالها على أنها آسيوية. والصورة ككلّ تذكرنا باسلوب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فناني "البوب أرت" مما يدل دلالة واضحة على توازي مساري الصورة الاشهارية والصورة الفنية التشكيلية.

هكذا ولاول مرة في تاريخ الانسانية، كانت معركة شعب لا ينتمي الى الجنس الابيض بالنسبة الى ملايين المواطنين المنتمين الى البلدان المستعمرة، مرجعا هاما مقدما عبر الصورة لا كقضية لهذا الشعب، فحسب، بل محرّرا لهم جميعا.

ان هذه المعلقات التي تنشّط جدران المدن الغربية الصناعية، وتنشر وجه محارب فيتنامي، وبصورة غير مباشرة، فكر الزعيم الصيني ماوتسي تونغ، تدلّ على أن "ريح الشرق" الآتية من البلدان المسيطر عليها، من الحضارات المخنوقة والشعوب المقهورة بدأت تهبّ بعيدا وبقوّة، وربما تبشّر بالنصر على "ريح الغرب". هذا النصر الذي آمن به العديد من شبان هذه المدن، هؤلاء الشبان الذين استلهموا دروس الثورة لا فقط في التاريخ الاروبي بل في المناطق البعيدة، في اصداء الثورة الكوبية أو الثورة الصينية التي وصلت الى باريس وروما. وقد التحفت هذه الثورات بلباس غرائبي، اسطوري، نتيجة ما كان يسمع عن أبطالها مثل فيدال كاسترو وشي غيفارا من مبالغات في وصف بطولاتهم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد كانت صورة شي غيفارا، معلقة في كل الامكنة التي يؤمها الشباب الاروبي بل اصبحت هذه الصورة رمزا التصق بمخيلة هؤلاء الشباب وذاكرتهم، حتى اصبحوا عاشقين التشبه بهذا البطل في لباسهم وطريقة إطالة شعرهم ولحيّهم وأصبحوا يتعرفون على صورتهم في هذه الصورة التي حملتها المعلقات الاشهارية.

لقد هندست هذه الصورة طريقة تفكيرهم رغم اختلاف الظروف التي يعيشون فيها عنها في امريكا اللاتينية، فبينما كان الشعب الكوبي والبوليفي يعيش الثورة المسلحة: كان الشباب الامريكي والاروبي يعيش الفكر، والمفهوم يعيش الصورة الناقلة لهذه الفكرة المفهوم التي أصبحت ممنطقة، أصبحت ايديولوجيا. ولعمري أن ما تحمله صورة شي غيفارا من تعبير ذي نظرة ضائعة حالمة عاشقة ومصممة هو الذي كان له التأثير المباشر على هؤلاء الشباب الذين ربما لا يعرف الكثير منهم عن شي غيفارا أي شيء في خصوص حياته وقياداته للمعارك ومنصبه الوزاري في حكومة كوبا بعد انتصار الثورة الكوبية.

وفي معلقة اخرى اصدرها الحزب الشيوعي الفرنسي (فيفري 1968) للتعبير عن معارضته وسخطه ضد التدخل الامريكي في الفياتنام، اذ كانت الفترة السابقة لماي 1968 فترة الاحتجاج على فظاعة الحرب القائمة والتدخل العسكري الآخر للامبريالية الامريكية في هذه المنطقة وغيرها من المناطق، كان الاحتجاج على هذا التدخل في كل البلدان تقريبا، حيث لم تخل بلاد أروبية من مظاهرات شبابية لمناصرة الشعب الفيتنامي واصبح المحارب الفيتنامي اسطورة من الاساطير.

ولم يكن النظام الامريكي فقط على كرسي الاتهام بل النظام الرأسمالي برمته كايديولوجيا سياسية واقتصادية.

وتبدو هذه المعلقة رمزا واضحا لفظاعة ووحشية امريكا، حيث يظهر طفل فيتنامي دامع العينين على خلفية سوداء، إذ عمد مصمم المعلقة الى تمزيق الصورة الحقيقية لهذا الطفل بطريقة فنية وكتب باللون الاحمر شعارا يدعو الى ايقاف المجزرة، فكان بذلك هذا البلاغ واضحا بسيطا وقويا.

ومن الناحية التشكيلية وبواسطة التباين في الخلفية السوداء والحاجز مكان المزيق الابيض، وكذلك التباين الاحمر والاسود، توصل الفنان الى ايضاح الصورة مع اعتماد وضع الوجه في حجم كبير محتل لكامل المعلقة. وبذلك اطلق التعبير بواسطة هذه الصورة الحقيقية الممزقة التي تدخل كصورة فوتغرافية مجال المعلقة الاشهارية المعاصرة، وتؤدي الى تبسيط البلاغ وتوضيحه في الآن نفسه، لتتخذ مكانها كمعلقة مناضلة.

وخلاصة القول، ان الصورة الاشهارية، لم تكن منعزلة عن الصورة الفنية سواء كانت رسما او حفرا بل اتبعت في مسارها التشكيلي مسار الرسم والحفر المعاصر وكانت تنهل من المكتشفات التقنية التي تظهر من حين لآخر في تجارب الفنانين التشكيليّين. لذلك يمكن تأسيس تاريخ خاص بها مواز لتاريخ الرسم المعاصر. الا أن المعلقة الاشهارية كانت دائما في خدمة قضية ما، في خدمة مؤسسة سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية. ويبدو دائما، من خلال تحليلها، الخطابان الاشهاري والتأويلي وكأن الخطاب التشكيلي في خدمة هذين الخطابين فهو دائما في خدمة فكرة ما. وهذه الفكرة توجّه الفنان المصمّم وتجعله في بحث دائم عن اعمق الصور تعبيرا مباشرا، واضحا ومؤثرا على الادراك الذاكراتي.

ونجاح الفنان يتحقق بقدر وصول الرمز والدلالة البلاغية التصويرية الى التموقع في هذا الادراك. وهذا لا يتم الا عن طريق التحكم في تقنيات التعبير الاشهاري واقرار قوانين جوهرية اساسية تمكن الباصرين من الادراك المباشر والسريع والقراءة السهلة التي تمكن بدورها من بلوغ الهدف منها بسرعة ايضا.

وان هذه الاسئلة التي اعتمدناها في هذه الدراسة القصيرة هي قطرة من بحر المعلقات الاشهارية التي وجهت ادراكاتنا واثرت على هندستنا الذاكراتية فاسست - دون أن نشعر وربما شعرنا بذلك- تحوّلاتنا الايديولوجية وحماساتنا لقضايا انسانية اصبحت وكأنها تجارب ماضوية نحنّ اليها من حين لآخر، ولكي لا ننسى انها كانت أساسا لحاضرنا الانساني المتقلب وغير واضح المعالم ونحن ازاء قرن قادم بما يخبئه للبشرية من أحلام.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ملاحظة

اضطر التحرير الإقتصار على نموذجين من المعلقات الاشهارية فقط وذلك لضرورات فنية.

قراءة في كتاب "درب الوجود" لمحمد الدلال

محمود طرشونة *

ينزع بعض كتاب عصرنا الى التمرد على وحدة الجنس الأدبي وكسر الحدود الفاصلة بين جنس وآخر بحجة تداخل الأجناس الأدبية وانفتاح بعضها على بعض. وقد وجدوا في فنون السرد مجالا واسعا لهذا التداخل فمزجوا الرواية بالشعر، والشعر بالأسطورة، والمسرح بالسرد أو غير ذلك من الفنون. وهذا في نظرنا منزع مشروع إذا كانت له غاية واضحة من هذا المزج، ويحمل دلالة ما وبالخصوص إذا لم يكن فيه نشاز ينسف قيمة الاثر الفنية.

وصدر سنة 1995 كتاب لمحمد الدلال بعنوان "درب الوجود" فيه شيء من هذا التمازج يظهر خاصة في أقوال المؤلف نفسه وقد تردّد في مقدّمة الكتاب بين مصطلحات عديدة لتسمية نصوصه، فقال إنها "خواطر وإنها مقالات" وإنها "لوحات نثرية شعرية". ووردت في هذه المقدمة نفسها عبارة "ملحمة" عقبتها لفظة "مأساة"، ثم ختم هذه السلسلة من المصطلحات بقوله: "إنها تلكم الأنماط مجتمعة في غير ما نشاز" (ص 14). وقد دعا المؤلف قارئه إلى الاهتمام بكتابه ونقده حتى لا يكون "صيحة في قاع صفصف تترامى فترتطم بناتئات الصخور فلا تصيب سوى رجع الصدى". (ص 26)

فاستجبنا لهذه الدعوة ونظرنا في الكتاب. وبما أنّ المؤلف أحد طلبتنا القدامى فإننا سمحنا لأنفسنا بلفت انتباهه إلى أمور كثيرة في هذا الكتاب الأوّل ماكنّا نرتضيها له ليقيننا أنّه قادر على تجنبها والارتقاء بإنتاجه إلى صنف آخر من الكتابة الأدبية يروق ويضيف.

فقد لفتت انتباهنا عبارة "في غير ما نشاز" في الجملة التي ختم بها سلسلة المصطلحات التي تردّد بينها لنعت كتابه، فرأينا فيها إفراطا في ثقة المؤلف بنفسه إذ حكم منذ المقدمة وقبل أن يعرض علينا نصوصه بأنّ تداخل الأنماط فيها سليم من التنافر. ثم عدنا إلى التسميات السابقة فوجدناها لا تقل ادعاء. فهو يرى أنّ مقالاته مختلفة عن جميع الآثار السابقة القديمة منها والحديثة بدون استثناء، فهي في نظره" مقالات خالفت في هيئتها كلّ طريف ومتلد" (ص 13) ثم يضيف غير واع أنّ "رقيق الشعر يركب مطيّ الصورة. "(ص 13). وقد استقرّ رأيه فيما بعد على تسميتها " "لوحات" ؛ نظرا للأهمية التي أولاها- حسب رأيه دائما- للّغة والصورة والعدول والتنغيم وكلّها من خصائص الشعر كما هو معلوم. ويتجلّى افتتانه بما كتب ونشر على الناس في أقوال أخرى تمجد الايقاع في نصوصه النثرية وترفعها

* جامعي وروائي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الى مستوى "الملحمة" و"المأساة" وإن على سبيل المجاز كمثل قوله: "بطلها ألوان وأصناف ولكنه الإنسان ينحت ملحمة الوجود ويغني مأساته في كلم راقص حتى كأنّه رقيق النغم" (ص 140). ومن جهة أخرى فإنه يكتب لنفسه مقدمة مطوّلة لانرى ضرورتها لأنّها أحسن وسيلة لنسف النصّ وقتله، ويورد تعريفا مفصّلا بنفسه في متن الكتاب وقد عهدنا التعريف بالمؤلفين في غلافه وموجزا. فضلا عن كلّه هناك "تمهيد يسبق كلاّ من "اللوحات" يبرره المؤلف تبريرا أقلّ ما يقال فيه إنه مفاجئ وغريب. فبعض اللوحات اقتضت في نظره التمهيد "لما تثيره من جليل المضامين" (ص 22). فحكم المؤلف على نصّه بالجلال لانجد له سابقة عند غيره من المؤلفين، ولعلّه لهذا يقول "إنّ مقالاته خالفت في هيئتها كلّ طريف ومتلد." (ص 13). وفي مقابل هذا الاعتزاز المفرط بمضامينه- ولنا فيها رأي مغاير سنوضحه- كأنّ المؤلف لا يثق في فهم القارئ. فرغم وعيه بأنّ التمهيد قد يخلّ بحرية التأويل فإنه يثبته "حتى يفتح بعض ما استعصى من مغلّقات" (ص 22). فهو يرى أنّه قدّم كلاما غامضا ليس في إمكان القارئ فهمه فاضطرّ إلى شرحه له وفكّ مغلقه ! كيف لا وهو قد أنشأ لأبي زيد في لوحة بعنوان "الفارس العربي والصراع الكوني" "ملحمة كونية" في صفحة واحدة؟ (ص 21). واعتبره في التمهيد لها "بطلا وجوديا". وإذا حلّلنا هذه اللوحة وجدناها مقتصرة على رحيل أبي زيد هذا على ظهر ناقته وقت اشتداد الظهيرة! ذلك هو التحدي الأكبر في نظره. وممّا يؤكد افتتان المؤلف بكتابته اشارات نقدية عديدة يضمنها التمهيد لبعض النصوص. فقد مهد للوحة "المغتسلة" مثلا بنعت نثرها بالشاعرية والحسن والجمع بين النظم والنثر في نفس الكلام. يقول: "وهل أحسن من أن تتفجّر الكلمات شعرا وهي بمنأى عن قيود العمود الشعري؟ أليس أحسن الكلام ما قامت صورته بين نظم كأنّه نثرونثر كأنه نظم؟ (ص 68) ثم ننظر في هذه اللوحة التي بالغ في تمجيدها فنجدها مجرد معارضة نثريةلنصّ شعريّ لا نعرف هل كانت غايتها نسف قصيدة أبي نواس المتفرّدة أم التشبه به والاقتراب من قامته وقامته لا تطال بمثل هذه المعارضات والتمارين المدرسية العقيمة، وربما كان تحليل الاستاذ توفيق بكار لنفس هذه القصيدة أقرب إلى منزلتها العالية.

وقد تجاوز افتتان المؤلف بنفسه وبنصوصه إلى الافتتان حدّ التقديس بولده الذي خصّص له إحدى "اللوحات" يجعله فيها في مقام الأنبياء وذلك منذ "التمهيد" وفيه آية قرآنية في نعت سحر جمال يوسف وجعله في صفّ الملائكة بعيدا عن صفات البشر. ثم نقرأ اللوحة فنجد الابن فيها مثال الكمال والجمال، له إشراق الأنبياء ونورهم، يقول والده: "فقد وجدت إبني كأبدع ما يصممه الرحمان في إتمام خلقه، كأنّ النور يشعّ من وجهه وينتشر في أرجاء الغرفة حتى كأنّ الملائكة تحفّ به مسبحة باسم خالقها على جمال صنعه" (ص 83).

ونحن لا ننكر أن عاطفة الأبوة يمكن أن تضخم الواقع تضخيما، وأنّ الكتابة الأدبية غير الوصف التقريري لكنّ المبالغة حدّ التقديس قد تؤدي وظيفة معاكسة فتقوّض المعنى تقويضا.

وإذا تجاوزنا التقديمات والتمهيدات والتعريفات إلى اللوحات نفسها- وهي التي من أجلها نشر الكتاب- نجدها من حيث الكمّ لا تمثل غير ثلثه. فقد جاءت في 46 صفحة من مجموع 140، وبما أنّ كلّ صفحة تحوي أثني عشر سطرا عوض أربعة وعشرين، معدّل الأسطر في جميع الكتب النثرية مهما كان صنفها، فإنّ النصوص الأدبية يمكن أن يتقلّص عدد صفحاتها إلى نصف العدد المذكور أي 23 صفحة! وتخصيص كتاب لهذا الكمّ الضئيل وتسييجه بعتبات تفوق حجم اللبّ ضعفين وإهداؤه إلى روح والده وأمه وزوجته وأبنائه وأساتذته- مشكورا- وزملائه وطلبته وجميع أصدقائه، هو ضرب آخر من ضروب الأدعاء نريد أن ننزه عنه المؤلف الذي نسب إلى نفسه في هذا الإهداء ذاته "الاستقامة والجهاد والحكمة"!

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثم نصنّف هذه الصفحات الثلاث وعشرين لمعرفة مدى إضافتها فنجدها أصنافا ثلاثة كلّ منها يضمّ نصوصا لا يتجاوز بعضها الصفحة الواحدة فهناك صنف نقديّ وصنف سردي وصنف ثالث فيه تأملات عامّة وأخرى خاصة. الأوّل كلام في أدب أبي العلاء المعرّي وأبي نواس، والثاني محاكاة لآثار محمود المسعدي واقتباس منها وتسخير بعض شخصياتها لغير ما جعلت له في الاصل والثالث في الصداقة والحرب والوصال والأبوة.

فحديثه عن أبي العلاء يذكرنا بحديث المسعدي عنه في مقال له بعنوان "أبو العلاء فيما بينك وبين نفسك" نشره في مجلة" المباحث" (ديسمبر 1945) وعالج فيه سبب بقاء أدب المعرّي إلى اليوم وانتهى فيه إلى نفس النتائج تقريبا وتتلخص في تعبيره عن مأساة الإنسانية والتمرد على المقدسات وتجديد الشعر والاطلاع الواسع.

أما تأملاته في الصداقة فهي أيضا من باب المستهلك من الآراء إذ تدور حول معنى المثل المعروف "ثلاثة ليس لها وجود الغول والعنقاء والخل الودود" وختمه بأنّه لا وجود لصديق وفيّ. ويرى المؤلف في لوحة أخرى أنّ الحرب دليل على ضعف الإنسان، وفي أخرى يثبت اعتمادا على تجربة أبي هريرة مع ريحانة وظلمة أنّ الوصال تجربة وجودية وأن الكبت الجنسي هو سبب التخلّف.

ونجد في الصنف السردي حضور مؤلفات المسعدي قويّا، لكن اقتباس بعض شخصياته هو مجرّد قناع يخفي ترويج مواقف مناقضة تماما لموقف مدين وأبي هريرة. ففي نصّ بعنوان "اثنان إذ هما يبغيان"، فضلا عن محاكاة الآية القرآنية "ثاني اثنين إذ هما في الغار "(التوبة 9)، موقف غريب من الدّهر والقدر لو علمه مدين لأنكره. فمدين في "مولد النسيان". يتحدى الموت ويريد الخلود ويسعى الى تركيب عقار يقضي على الزمان وفعله، ومدين في نص محمد الدلال رجل مستكين راض بحكم القدر يقول لليلاه" نحن يا ليلى لعبة القدر الأثيرة، بنا يتلهى فيطرب لأوجاعنا" (ص 92).

وتصدّر لوحة بعنوان "حديث الوجود يطلب معناة فلا يفتأ سرابا"- ومحاكاتها لعنوان" "حديث الغيبة تطلب فلا تدرك "واضح للعيان- ببيت لأبي العتاهية وكلام لأبي حيان التوحيدي تهرأ بسبب كثرة الاستشهاد بهما، كذلك الأمر بالنسبة إلى أبيات المتنبيّ التي صدرت بها بعض اللوحات، فهي محفوظات معروفة جدّا لا يكاد الاستشهاد بها يضيف شيئا. ولهذه اللوحة معنى بديهيّ تحدّث عنه المؤلف في المقدمة ثم مرة ثانية في التمهيد ثم مرّة ثالثة في اللوحة نفسها على لسان أبي هريرة وهو أنّ إدراك الوجود على حقيقته أمر محال! هذا فضلا عن عبارات أخذت حرفيا من نصوص المسعدي مثل "وقوع الأنثى الضابعة للفحل" (ص 93) و"مأدبة الشياطين". (ص 99). وفي لوحة بعنوان "الصياد والبحر" وهي سليلة نصّ المسعدي" السندباد والطهارة" إدانة واضحة لثورة سعيد على الطبيعة وتحديه لغضبها جاءت على لسان زوجته سعدية. وقد ذكرنا تحذيرها بميمونة وموقفها من ثورة غيلان ولكن أين سعدية من ميمونة؟ فميمونة صاحبة موقف من الارادة الإنسانية وسطوة الآلهة ومن غيلان الذي تنعته مرارا بالزيف، بينما سعدية هذه تبدو في منتهى المذلة والهوان وتقول لسعيد مستكينة، راضخة لسلطانه: "أنت إلهنا، بك ندين وإياك نعبد!" (ص 115). فتثور ثائرته ويخاطب زوجته في عنف قائلا: "لتسكتن يا سعدية أو ليصيبنك مني بلاء عظيم. والحوت والبحر لئن لم تنتهي لأرجمنك أو لأقذفنك في اليم". (ص 117). وقد تحدى الرجل غضب الطبيعة وخرج إلى البحر رغم تحذير زوجته، وكأن المؤلف تنبأ له في المقدمة بالفشل الذريع في قوله: "لكن من أدراك أنّه قد أفلح؟" (ص 18).

ومع ذلك ضخم قصته وجعلها "قصة الإنسان في درب الوجود" (ص 18). لكلّ هذا الاقتباس من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نصوص المسعدي والمحاكاة وتحويلها عن وجهتها يحقّ لنا أن نتساءل أين الإبداع؟"

وكأن المؤلف نفسه شعر بهذا التقصي لخطى المسعدي فبرره قائلا "أسلوبه بيان ما فوقه بيان، يفتنك فتونا، وما هو بالشعر ولا بالنثر، إنّما هو السحر وكفى. "(1) (ص 25) ورد مسبقا على من قد يلومه على ذلك الاقتباس فأضاف: "أخذت بنية الحديث وتصرفت في كيفية إخراج المعنى." (ص 25) وإذا كان هذا الأخذ وذلك التصرف على الصورة التي بينا فهمنا لماذا قال المسعدي للمؤلف يوم التقى به لإهدائه نسخة من كتابه هذا : "كن أنت"!.

وكأن المؤلف قد تخلى ساعة عن افتتانه بنصوصه ونظر في كتابه نظرة نقدية فأدرك أنه ليس كما تصوره أو كما أراد له أن يكون، فداهمه الشكّ وارتبك ارتباكا شديدا فأخذ يتراجع شيئا فشيئا إلى أن نفى عن نفسه صفة "الأديب المكتمل التجربة المصقول الموهبة" (ص 26) وقدم صفحاته على أنّها مجرد "محاولات يرجو أن يكون القارئ عنها راضيا، فإن لم يك فبعض الرضا، فإن لم يك فغض عنها الطرف واجهد أن تكون رحيما. فهذا وليدي إليك أمامك أعرضه، فتعهده بالرعاية (ص 26) وكأنه غير واثق أن جميع القراء سيتغاضون عن زلاته فعاد ثانية إلى استعطافهم في تمهيده لإحدى اللوحات قائلا: أوكلت أمري إلى القارئ، بالنصفة يحكم، فعسى أن يترفق بقلمي، وليعفونّ عنه، وليغفرن له إن هو زلّ أو أخطأ فقد يخون القلم صاحبه". (ص 63).

وكان يمكن أن نستجيب لهذا الاستعطاف لو لم يسبقه كلام في منتهى الادعاء وتضخيم الذات. لكن كيف يمكن الترفق بمن يقدّم نفسه في صورة العملاق والرائد المتميز عن جميع القدماء والمحدثين ويدس ثلاثا وعشرين صفحة من الكتابة ضمن أضعافها تقديما وتعريفا بنفسه وتمهيدا ونقدا ذاتيا يرفع من شأنها ويجعلها إعجازا يحتاج القارئ لفهمه إلى كلّ هذه التفسيرات والتوضيحات ويذيلها بنقد يمجدها؟

وبعد، ما كنا لنهتم بمثل هذا الكتاب لو لم يدعنا مؤلفه إلى الاهتمام، ولو لم يكن لنا عطف على صاحبه ورغبة في توجيهه إلى مسالك الإبداع الحقيقية التي نحتاج لتذليل صعوباتها الى صبر طويل على ما نحب وعلى ما نكره. ونحن واثقون أن لمحمد الدلال من الملكة اللغوية والقدرة على نحت الكلام الجيد ما يمكنه في مستقبل الأيام من الإضافة الحقيقية.

(1) وهذا أيضا محاكاة لقول طه حسين عن القرآن "إنه ليس شعرا وليس نثرا إنما هو قرآن وكفى ولا يسمى بغير هذا الاسم" (في كتابه من حديث الشعر والنثر).

"قراءات في الأدب التونسي المعاصر" لفوزية الصفار الزاوق

عبد الرحمان مجيد الربيعي*

-1-

شهدت السنوات الأخيرة دخول عدد من النقاد الجامعيين المعنيين بالأدب الحديث الى ساحة الابداع الأدبي التونسي وبذا ابعدوا عن أنفسهم تلك التهمة التي كان يرددها مبدعو النصوص الشبان شعراء وقصاصين وروائيين بأنهم يتعالون على ابداعهم وأنهم لا يرون في السرد الا محمود المسعدي وفي الشعر الا الشابي وحول هذين الاسمين اسماء قليلة أخرى.

ومن الظواهر اللافتة للنظر اجتماع عدد من أساتذة معهد بورقيبة للغات الحية في مشروع واحد هو العناية بالأدب العربي في تونس.

وكان كتاب محمد صالح بن عمر عن الشاعر منصف المزغني البادرة الأولى التي اثارت الانتباه وحركت التساؤلات في الوسط الأدبي اذ لم يستوعب البعض فكرة اصدار كتاب يعنى بتجربة شاعر واحد، وفي البلد شعراء كثيرون غيره ولهم مساهماتهم فكيف اذا كان هذا الشاعر حيا يرزق يتنفس هواء الله ملء رئتيه؟

ولكن من جانب آخر هناك من وقف الى جانب هذا العمل ودعا الى مواصلته واصدار مؤلفات أخرى عن أدباء اخرين وهكذا جاءت سلسلة "مقاربات للأدب التونسي" التي يشرف عليها محمد صالح بن عمر نفسه وتصدر عن دار نشر جديدة هي "دار الخدمات العامة للنشر" وكان الكتاب الأول فيها للاستاذة فوزية الصفار الزاوق من معهد بورقيبة للغات الحية وعنوانه "قراءات في الأدب التونسي المعاصر".

وفي تقديمه لهذا الكتاب يرى بن عمر أن الأدب التونسي كسب بهذه الناقدة (قلما نقديا جديدا سمته البارزة انه قلم نقدي نسوي وما أقل الأقلام النسوية عندنا! حتى لكأن المرأة المبدعة في بلادنا لا تستهويها الا الكتابة الأدبية لما تجده فيها من فضاء رحب يتسع للتعبير عن لواعجها وأحلامها وسائر مشكلاتها الذاتية لذلك تقبل على القريض والحكي دون سواهما لكن الاستاذة فوزية كسرت هذه القاعدة...)

-2-

أما فصول الكتاب فهي ستة وقد تناولت المؤلفة في كل فصل منها كتابا من الكتب الصادرة بتونس في السنوات الأخيرة وهي: رواية (دنيا) لمحمود طرشونة ورواية (دار الباشا) لحسن نصر والمجموعة القصصية (خيول الفجر) لحسن نصر أيضا وديوان (ديوان النساء) لجميلة الماجري.

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

* كاتب عراقي مقيم بتونس ، من أسرة مجلة "الحياة الثقافية".

كما درست المؤلفة المجموعة القصصية (نار لشتاء القلب) لكاتب هذا الموضوع وقد ردت على سؤال من جريدة (الصحافة) حول هذه المسألة بأنها تعتبر الربيعي تونسيا نظرا لتواجده الطويل في تونس ومساهمته في الحياة الثقافية التونسية والتعريف بالأدب التونسي. . . الخ.

أما الفصل السادس فقد خصصته المؤلفة لموضوع (صورة الأنثى عند ماريو سكاليزي).

وماريو سكاليزي هذا الذي درسته من خلال ديوانه (قصائد ملعون) فله نسب مع تونس اذ (أن أمه مالطية الأصل تونسية المولد).

وحياة هذا الشاعر غريبة اذ انه عاش في حي شعبي وفي فاقة تامة، أمه تعمل خادمة وأبوه عامل في سكة الترامواي والسل ينخر رئتي كل منهما وقد أورثاه لأبنائهما والشاعر نفسه اضافة لهذا كان دميم الخلقة أحدب الظهر.

ولم يستطع تعلم اللغة الايطالية (لغته الأم) ولا اللغة العربية (وهي لغة البلد المضيف تونس) لذا كتب أشعاره باللغة الفرنسية وقد قامت المؤلفة بتحليل العلاقة ما بين حياته وعالمه الشعري بشكل عميق.

-3-

تقول المؤلفة بشأن رواية (دنيا) لمحمود طرشونة : (ان المتأمل في رواية "دنيا" يشعر ان الرواية تخلق عالما خياليا يستمد جذوره من الواقع ويعيد تركيبه بطريقة فنية لا تعكس الواقع المعيش وانما تفسح المجال الى واقع محتمل تتجاوز فيه مختلف عناصر الرواية مدلولها المألوف).

ومما يجدر ذكره هنا أن محمود طرشونة عرف كناقد وجامعي ولكن له نشاطا ابداعيا تمثل بمجموعة قصصية عنوانها (نوافذ) وروايتين لم تمرا عابرتين بل أسالتا حبرا كثيرا وهذه الكتابات باتجاه ايجابي غالبا. (1).

أما حسن نصر فهو كاتب قصة ورواية بدأ النشر في الستينات وقدم مجموعة من المؤلفات التي فرزته كاتبا جديرا بالاهتمام.

ولذا نجد تخصيص المؤلفة لمقالتين عنه في كتابها هذا يحمل اكثر من دلالة منها أن الابداع الجيد لن يمر عابرا.

ومما أذكر ان أول عمل قرأته له كان رواية قصيرة عنوانها "دهاليز الليل" (2) فوجدتها رواية رائدة في مناقشة موضوع السياحة من خلال قرية بحرية محافظة بنيت مرافق سياحية قريبا منها وكيف انعكس هذا التغيير على السكان.

ثم تأتي روايته "دار الباشا" (3) التي درستها الكاتبة في مؤلفها هذا ايغالا في حياة الناس في (المدينة العتيقة) وفق المصطلح الشائع لأحياء العاصمة تونس القديمة وهي رواية مهمة في مدونة الرواية التونسية.

وقد انتبهت المؤلفة الى حضور الترجمة الذاتية لحسن نصر في روايته هذه انطلاقا من "تيمة" مفادها "معنى الخطأ" لتكون هذه التيمة المحور الذي استقطب الأحداث.

ثم تتوصل الى النتيجة التالية هي أن هذه الرواية (تفردت بنمط من الابداع تقاطعت فيه الجداول الفنية، فيه الخلق وفيه النقد وفيه الرواية).

ثم تفرد فصلا آخر للكاتب نفسه تخصصه لمجموعته القصصية "خيول الفجر" وهي أحدث ما كتب وترى المؤلفة ان (المطلع على هذه المجموعة القصصية يستشف أن حسن نصر جمع كل قواه ، سنوات عمره، تجاربه، ثقافته، تراثه، حداثته لقراءة هذا الواقع الراهن فوضع يده على العديد من الاشكاليات فجاءت قراءة ثرية توحي بعدم الرضا)

وتنتبه المؤلفة الى ما أضافته هذه القصص من تقنية جديدة والى لغتها التي رأت أن شعريتها عالية ابتداء من العنوان "خيول الفجر".

ونضيف في استكمال صورة هذا القاص المبدع - البعيد عن كل ضوء انه من كان وراء كتابة "القصة القصيرة جدا" في تونس ان لم يكن هو الرائد فعلا وقد جمع ما كتب في هذا المجال في مجموعة قصصية أخاذة عنوانها (52 ليلة) وتضم (52) قصة. أضع هذه الملاحظة أمام المعنيين بدراسة فن القص التونسي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

-4-

لمجموعة "نار لشتاء القلب" أفردت المؤلفة كما أشرنا فصلا كاملا من (17) صفحة توزعت جغرافيتها على مدينتين عربيتين بشكل رئيسي هما: بيروت وتونس وقد صدرت طبعتها الأولى في بيروت عام 1986 والثانية في تونس عام 1997 ولما كان ناشرها التونسي قد أغفل ذكر أن هذه هي الطبعة الثانية فان عددا من متناوليها ظنوها مجموعة جديدة وما هي بذلك ومنهم المؤلفة في كتابها هذا اما انطباع المؤلفة عنها فتقول فيه: (كانت قراءتي الأولى لها متعة متواصلة ولا أخفي أنني وجدت فيها من الضبابية والغموض ما جعلني أتهيب أول الأمر من دراستها ولكن مع الأيام قررت العزم على أن أبحث عن مفتاح يجعلني أدخل في أمن عالمه القصصي، عالمه الابداعي، الباحث عن البديل شكلا ولغة، الخارج عن المألوف والمتمرد على الواقع فبدت لي هذه المجموعة القصصية على اختلاف عناوين أقاصيصها وتنوع مواضيعها وشخصياتها هي قصة الذات منصهرة بالهم الجماعي، ممزوجة بالوجع والألم اليومي الذي يشكل ايقاع حياتنا العربية في مغامرتها الواعية التي لا تعرف الخوف ولا التراجع).

أما آخر فصول الكتاب فمخصص للشاعرة التونسية جميلة الماجري من خلال مجموعتها الشعرية الثانية (ديوان النساء).

لقد بدأت جميلة الماجري بنشر قصائدها وقصصها القصيرة منذ السبعينات ولكنها انقطعت عن النشر ثم عادت بقوة في السنوات الأخيرة لتكون الوجه الشعري الأبرز بين شاعرات تونس بل وبين شاعرات الضاد أيضا ونسوق هذا الرأي دون مبالغة.

مجموعتها الشعرية الأولى (ديوان الوجد) (4) صدرت عام 1995 أما (ديوان النساء) فقد صدرت عام 1997 ونلاحظ أن ورود كلمة (ديوان) في مجموعتيها متأت من محور كل ديوان هذا المحور الموحد للقصائد ضمن عالمه.

وترى المؤلفة فوزية الصفار الزاوق أن جميلة الماجري وعت (وعيا نقديا بفعل الكتابة والمغايرة والتجاوز وبحثت بحثا ملحا عن عالم مغاير تكتب فيه قصائدها الشعرية ونصها الابداعي لتعبر عن ذاتها وتعمل في لحظات صمتها على تأكيد حضورها واثبات كيانها وقد استلهمت شخصيات من التراث ذات مذاقات مختلفة لتثري نصها الشعري فدخلت في علاقة تناص بين النص المستلهم والنص المستلهم منه).

وترى أيضا أن استلهام الشاعرة للتراث (عملية واعية هي مجرد وسيلة لتأصيل الكيان لاغاية في حد ذاتها لأنها تؤمن في اعماقها بأن عليها أن تتفاعل مع واقعها وتشهد على عصرها فجاء نصها الشعري مبنيا في جملته على مجموعة من الثنائيات والمفارقات).

وتوغل المؤلفة عميقا في هذا الديوان الثري فتقول عنه بأنه (ضرب من اثبات كينونة المرأة عبر الأجيال جاور فيها المحرم المباح، وتحول المسكوت عنه الى مقول والاطمئنان الى حيرة وارتباك. فانها لم تقطع حبل الود مع الرجل وأهدته "قاموس الرجال" قصيدة من لوحات سبع.

كما ترى المؤلفة أن (ديوان النساء) لجميلة الماجري قد جاء (مسكونا بها جس التجديد والمغايرة معنى ومبنى، مشحونا بقدرة فائقة على الايحاء وتوليد الصور الجميلة والذكريات الحلوة والخيال الراحب).

-5-

ان من يقرأ هذا الكتاب "قراءات في الأدب التونسي المعاصر" يحس بأنه أمام ناقدة لا تفتعل ولا تتعالى أو تتعالم.

ناقدة لم يصبها داء الجداول والرسوم والخرائط التي استعارها بعماء عدد من نقاد العربية من بعض النقاد الغربيين فحولوها الى أحذية صينية يحشرون فيها النصوص اذ لابد مما ليس منهم بد وأعني بهم تودوروف والذين معه أو الذين هو معهم.

فكانت النتائج كتابات نقدية هي مجرد أحاج وألغاز لا علاقة للنص بها ويمكن أن تكتب عن أي نص أخر ما دام المؤلف قد أماتوه وجعلوا من نصه إرثا لهم يفعلون به ما يشاؤون ولا أحد يملك سلطة ايقافهم عند حدهم.

لقد أعادتنا فوزية الصفار الزاوق الى ما يمكنني أن اسميه بالنقد الانطباعي العميق المتولد عن ذائقة لها قدرة التعامل مع النص والتحاور معه واستقراء دلالاته.

وهو ما فعله الكبار من نقادنا الذين لم يحسوا بـ "القزمية" و"الاستلاب" أمام من يقرأون لهم من نقاد الغرب فيصبحون مجرد نسخ مشوهة عنهم.

اننا أمام ناقدة أصيلة وكتابها هذا جهد موفق في التعريف بمجموعة من الأعمال الأدبية العربية أولا اذ الأدب التونسي ينخرط في هذه المدونة الجميلة التي ننتمي اليه جميعنا... "الأدب العربي" مغاربة كنا أم مشارقة.

هي من النقاد "الأصلاء" وليس النقاد «الوسطاء» على حد تعبير محمد صالح بن عمر في مقدمته لهذا الكتاب اذ هي والرأي أيضا لبن عمر (ترفض رفضا باتا منهج "الاسقاط" الذي يمارسه النقاد «الوسطاء» أولئك الذين يضطلعون بتوريد المناهج الغربية وتسليطها بكل تعسف على النصوص العربية دون أي قراءة نقدية مفضلة سلوك المنهج العكسي وهو "الاقلاع" من الأثر المنقود ذاته ولا بأس عندئذ اذا تقاطعت النتائج مع بعض المفاهيم النقدية الغربية)

واجدني اشاركه الرأي عندما يقول بأن (هذا الكتاب يمثل في نظري ودون غلو لبنة جديدة في صرح النقد الأدبي التونسي).


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(*) قراءات في الأدب التونسي المعاصر تأليف فوزية الصفار الزاوق - سلسلة "مقاربات للأدب التونسي" تقديم محمد صالح بن عمر - منشورات دار الخدمات العامة للنشر (تونس) 1998

(1) أصدرت دار الخدمات العامة للنشر بتونس كتابا عنه تحت عنوان "عالم محمود طرشونة القصصي والروائي" في سلسلة "مقاربات للادب التونسي 1998 ساهم في تحريره عدد من الجامعيين المعنيين بالسرد.

(2) لنا قراءة لها في كتابنا "أصوات وخطوات" ط 2 دار المعارف - سوسة 1994 .

(3) لنا قراءة لهذه الرواية في كتابنا "من تونس الى قرطاج" - منشورات دار المعارف - سوسة 1997

(4) يراجع فصل "شعرية الذاكرة في ديوان الوجد" - المصدر السابق.

«الآخرون» لحسونة المصباحي

رواية المدن ... والناس ... والجيل الضائع!

نور الدين بالطيب

«الآخرون» هي الرواية الجديدة لحسونة المصباحي صدرت منذ أشهر وتحديدا في شهر أكتوبر 98 عن دار تبر الزمان، وهي الأولى التي تصدر في تونس بعد رواية «هلوسات ترشيش» التي صدرت منذ حوالي ثلاث سنوات في المغرب الأقصى.

وبصدور هذه الرواية يكون المصباحي قد أصدر الى حدّ الآن ثلاث مجموعات قصصية هي «حكاية جنون بنت عمّي هنية» في طبعتين تونس 85 وباريس 95 و«السّلحفاة» باريس 95 و«ليلة الغرباء» تونس 97 إضافة الى «كتاب التيه» تونس 97 الذي جمع فيه حصيلة رحلاته الى تركيا وأسبانيا وبرلين وطنجة . . .

وبهذه المدونّة نستطيع أن نفكّك العالم الروائي الذي يتحرّك فيه حسونة المصباحي. ويمكن أعتبار «الآخرون» التتويج لهذا المسار الخاص الذي قطعه المصباحي وظلّ يؤسسه بإتقان وصبر واجتهاد منذ مايزيد عن العشرين عاما تجوّل خلالها في العالم وانتهى به الرحيل منذ ما يزيد عن الثلاثة عشرة عاما في مدينة مونيخ بألمانيا.

«الآخرون» التي صدرت في طبعة أنيقة وفي 258 صفحة من الحجم المتوسط تحلّيها إحدى لوحات الهادي العابد ليست سيرة ذاتية ولكن فيها الكثير من السيرة الذاتية وهي إن شئنا سيرة جيل يذرع الأرصفة بين المدن المتناثرة بين الوطن العربي وأوروبا.

وهي كما قال عنها الشاعر محمد الغزي: «رواية الشعراء والصعاليك والمتمرّدين والمشبوهين وجوابي الآفاق والمنفيين والمطاردين والثوريين الفاشلين»(1)

فالمصباحي استطاع في عمله الروائي الأخير أن يحوّل الكائنات الواقعية التي لم يذكرها إلاّ بالإشارة حينا وبأسماء دون ألقاب أحيانا الى شخوص روائية. وفي يوم واحد هو الزمن الذي تستغرقه الرواية أختزل سنوات طويلة من حياة شخصياته التي نعرف بعضها رغم أنه أكتفى بالإشارة إليها فقط.

فمن «محطة الشرق» بباريس التي يصلها الراوي صباحا الى نهر السين الذي يلقي فيه صموئيل ساعته صارخا: نحن قوم بلا زمن باطل الأباطيل كل شيء باطل . . . في هذه الرحلة بين حانات باريس ومقاهيها يحملنا المصباحي الى طفولته في أرياف القيروان وشبابه في بنزرت وتيهه في مدن الشرق والغرب فنكتشف الوجوه التي ألتقاها والمدن التي عاش فيها والانكسارات التي انتهى اليها جيله الذي حلم في يوم ما بتغيير العالم.

إنّها رواية التيه ... تيه الراوي وشخوصه. (الأستاذ -خالد - مختار - الشاعر منور صمادح بشير-آنا- صموئيل ...) فبلغة أقرب الى الشعر وبتقنية جمعت بين السرد والحوار الباطني جعلنا المصباحي الذي يقوم مقام الراوي في هذه الرواية نعيش مع هذه الكائنات التي تبحث عن مذاق آخر للحياة من خلال حياتها في الهامش.

فعالم المصباحي يتأسّس على أطراف عالم ثان وتخوم مملكة أخرى كما قال محمد الغزّي.

خيط سحري

عندما تبدأ في قراءة هذه الرواية لا تستطيع أن تتركها دون أن تنهيها فهناك خيط سحري يشدّك الى شخوص المصباحي ومدنه ... هناك خيبة تفوح رائحتها بين السطور والصفحات. أليست الكتابة بشكل من الأشكال دفاعا عن الخسران؟!

وكلّما عدت الى هذه الرواية شعرت أن ولعك بها لم يمت، انها رواية الظمأ والتيه والحلم فلم تدون الرواية التونسية قبل «الآخرون» سيرة هذا الجيل الضائع الذي عاش عنف وعصف التحولات الاجتماعية والهزّات السياسية التي عاشتها البلاد من أواخر الخمسينات في بدايات تأسيس الدولة وصولا الى أوائل الثمانينات.

فكل الشخصيات التونسية والعربية التي أستحضرها المصباحي في روايته عاشت في الهامش بل اختارت الحياة في الهامش بكل معانيه رغم ما فيه من عناء وتشرّد وحرمان.

لذلك فإن «الآخرون» بهذا المعنى هي رواية تكريمية شفت عن وفاء كبير وعميق للأرصفة والنزل الباردة والعراء الذي عاش فيه حسونة المصباحي مع هذه الكائنات التي شكلت مرجعيته الفكرية والجمالية مثل «الأستاذ» الذي كان «معلّما» لجيل كامل ونموذجا خاصا في فهمه للحياة وللكتابة.

أساليب

ومثلما رفض المصباحي السبل المسطورة في الحياة رفض الأساليب المعروفة في الكتابة الروائية فجاءت «الآخرون» نمطا غير مألوف جمع فيه حسونة المصباحي تقنيات السيرة والرواية والسرد والشعر فكانت مهرجانا من الأجناس روّضها حسونة وخلق منها كتابة روائية غير مألوفة هي كتابة حسونة المصباحي فقط هي نص بلا جنسية.

كتابة تنهل من حرقة صاحبها وحياته المفتوحة على نهر من التجارب والخيبات والأحلام الميتة، كتابة نابضة بالحياة وبالناس وبالمدن حملها حسونة سيرة جيله والناس الذين التقاهم على الأرصفة وفي النزل الباردة.

«الآخرون» رواية ضدّ التصنيف أراد من خلالها حسونة المصباحي أن يجد خيطا رابطا بين جيل الخمسينات وجيل الثمانينات انتهت بحرب الخليج. الحرب التي جسّدت قمة الدمار الذي انتهى اليه العرب على جميع المستويات. وقال عنها المصباحي: هي هديّة لأبناء جيلي هي تكريم وتمجيد لأناس عرفتهم ولأناس تعذّبوا مثلي وفرحوا مثلي وتاهوا في المدن مثلي(2).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هوامش :

1- كلمة تقديمية للرواية قدّمها محمد الغزّي في النادي الثقافي الطاهر الحداد. نوفمبر 98

2- حسونة المصباحي في النادي الثقافي الطاهر الحداد ونوفمبر 98.

كتاب «صمت البيان» لرجاء بن سلامة

فتحية ساسي

في كتاب «صمت البيان» الصادر سنة 1998 عن المجلس الأعلى للثقافة بمصر للأستاذة رجاء بن سلامة نتتبع ملامح مواجهة نظرية بين النتائج التي آلت إليها الدراسات النقدية الحديثة وبين ما يزخر به الأدب العربي القديم من تراث سردي تخييلي.

والمنظور الذي يحكم وجهة الكتاب هو البحث عن تمظهرات الصمت في مملكة تربع على عرشها البيان ومقاربة البياني والذي هو ظاهرة واقعية بما هي تحقق الإبانة في نصوص أدبية تنطق بأشياء فتبين عنها وتسكت عن أشياء فتلحقها بردهات الصمت تعبيرا عن هاجس نقدي ومعرفي ملحّ سكن الكتاب وتردد في فصوله الثمانية التي تحاول من زوايا مختلفة الإجابة عن سؤال: "ماهي منزلة الصمت من عالم الأدلة المنصوبة؟" (1).

لهذا افتتح الكتاب بمقدمة تناولت فيها الكاتبة اشكالية التعريف: ما البيان؟ ما الصمت؟ فالبيان هو: "إظهار المتكلم لمراده وإخراجه لما في صدره من المعاني" (2) والصمت هو: "مظهر من مظاهر كبح الجماح... عبادة..."وهو"... عدم إضافي..." وعفة لفظية"..(3) هذه المقدمة والتي تحمل كعنوان "مقدمة في مبدئية الصمت وسلبية البيان المنصوبة" وإمكانات الإجابة عليه من خلال قراءة للنصوص الأدبية القديمة ومقاربتها. وفصول الكتاب هي على حد تعبير الكاتبة "...مقاربات للنصوص الأدبية القديمة ولكنها أيضا محاولات تفكير في أخلاقيات المقاربة والقراءة عموما" (4).

هذا الاعلان عن إمكانات الإجابية عن السؤال المركزي يحتوي في طياته إقرارا بتوجه مسار المدارس النقدية الحديثة التي تقول بأن "لا وجود للنص إلا في تعيناته المقروءة (5).

فن النصبة ومحنة البيان

في هذا القسم تتناول المؤلفة موضوع النصبة في الادب العربي القديم وتقارنها بما يقابلها في الدراسات النقدية الحديثة مشيرة الى أن البحث فيها ميتافيزيقي:

فالنصبة هي "حال دالة بدون لفظ وليست شيئا فحسب..." و.."كل شيء دليل له مدلول أقصى هو الله." (6) هذا القول يمكن فهمه من خلال اعتبار اللغة بما هي بيان "العمليات المنطقية التي لايكن ردها الى أي من البنيات اللغوية أو بشكل أعم، علاقة الإتصال اللغوي بالوقائع الأخرى في مجال الاتصال الاجتماعي وبالثقافة عموما..." (7)

فالنصبة بما هي رمز تتجاوز بنى اللغة وروابطها الداخلية لتتصل بما لا تعبر عنه اللغة، بالصامت الذي يمكن إستنتاجه من العمليات المنطقية التي لا يمكن ردها إلى علاقة الاتصال اللغوي بالوقائع الأخرى، على حد تعبير بول ريكور. النصبة إذن هي بمثابة الماقبل لغوي،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما قبل بياني ولكنه مدسوس في البيان متوارفي طياته.

لهذا يمكن إعتبار منزلة النصبة من البيان شكلا أوليا أو جنينيا لما تصطلح عليه الدرسات الحديثة بـ "منزلة الرمز من اللغة". هذه المنزلة قد تم درسها في "صمت البيان "من خلال موقع النصبة في الشعر العربي في القرون الأولى للاسلام، والإشارة إلى الفترة التاريخية هنا ضرورية لأنه في إطارها كان دور النصبة يكمن في ظهور معنى الله الخفي والذي أظهره البيان"... (8) وفي هذا القول تقابل بين الخفاء والإظهار يتناسب مع الصمت والبيان، أو كما سنرى لاحقا البوح والكتمان، هذه الأزواج من الكلمات توحي في ظاهرها بالتقابل غير أن علاقتها ببعضها جدلية، وهي من المتضادات المتكاملة فيما بينها.

يقدم كتاب "صمت البيان" أمثلة تطبيقية على حضور الصمت في مملكة البيان الصاخبة. هذا الحضور تشهد عليه النصوص وما تحتويه من إيقاعات أسلوبية لا يتم إدراكها إلا بفهم علاقة جسم الكلمة. البيان / الدال بجسم المعنى / المدلول.

لكن كيف يتم البحث عن الصمت في جسم الكتابة حتى يُتأكد من حضوره؟

هذا السؤال أجابت عنه الكاتبة عن طريق استشهادها بقول ج. ب. سارتر إن الأسلوب هو صمت الخطاب. فالأسلوب هو عبارة عن حضور الصمت. والبحث في البنى الأسلوبية هو إنطاق الصمت ودلالة على السيطرة على كلية المواضيع بالولوج عميقا في النصوص فلا يبقى فيها خفي ولا صامت.

وعليه، فإن إنطاق الصمت لن يبقى سلبيا لأنه "يهتك الستر" وإنما أصبح "تحرير اللغة من لغوها والخطاب من خطابيته والكتابة من سرطان موروثها المفتن بالكلمات وغواية اللعب بالكلمات"...أي ولوج إلى المعنى الخفي، الصامت.

فالهاجس النقدي إذن، المستنتج من "صمت البيان" هو كشف عن إمكان استخلاص واستنتاج الأساليب النقدية من النصوص ذاتها فتكون النصوص الأدبية القديمة والتراث التخييلي العربي القديم عموما عبارة عن ماض حي... ماض يمثل معنى لا ينفك ينتج في الحاضر فيحقق (هذا الماضي) في الحاضر ما أخفق في تحقيقه سابقا على حد تعبير الأستاذ أبو يعرب المرزوقي في درسه عن الفلسفة العربية.

أما عن الأمثلة التطبيقية التي وقعت الإشارة إليها فهي عديدة جمعتها الكاتبة في ستة فصول هي عبارة عن نتيجة ومواصلة للمصادرات النظرية التي اعتمدتها في الفصلين الأولين. هذه الفصول الستة هي: "مقدمات لدراسة الكتمان والإظهار"

- الكتمان الشعري
- رياضة الصمت أوصوفية العشق : قراءة للمضمون في سر الهوى المكنون، لابراهيم الحصري
- غراب البين
- في مرجعية الخبر الموصنوع
- اشعار النساء في الأدب العربي القديم

ووفرة هذه الأمثلة التطبيقية لا تدعم فقط البعد النظري بل ترسخه في سياقه "فصمت البيان" يؤسس قاعدة نقدية ثرية بالنتائج العملية لقراءة الصمت في الآثار الأدبية القديمة ولتبين تأثيراتها في الثقافة الراهنة، فالعمل يبدأ نقديا ضيقا لينتهي بالإتساع، إذ تتسع دائرة البحث الأركيولوجي في صمت البيان حتى تبلغ من الإتساع مجال البحث في مقابله أي في البيان الصامت والذي هو بحث في العلامة، في الرمز... وهو ما يشير من جهة أخرى إلى الوعي بوظيفة القراءة بما هي إنطاق الصامت وإستنطاقه.

من هذه الأمثلة التطبيقية التي اهتم بها الكتاب، وخاصة الفصول الستة المذكورة ننتخب مثالين هما الفصل السادس من الكتاب والذي عنوانه "غراب البين" والفصل السابع وعنوانه "في مرجعية الخبر الموضوع" لنتبين من خلالهما منزلة الصمت ومدى حضوره وكيفية هذا الحضور في الأدب العربي القديم.

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

إن قارئ مناقشة "صمت البيان" لمسألة الطيرة والزجر، والتي هي موضوع الفصل السادس من الكتاب، يجد فيها حفرا نظريا في البنى النفسية الذاتية والنفسية الإجتماعية الكامنة وراء هذا السلوك الذي إستند إلى الواقعي- اليومي ثم تعالى عليه إلى فضاءات لا واقعية مطلقة أسطرت هذا الفعل، فعل التطير، وجعلت من مواضيعه رموزا نصبًا. . .

هذا الحفر يؤسس منحى جديدا في الوقوف على الدلالة وفهم العلاقة بين اللغة والأشياء فالعلاقة بين الدال والمدلول داخل الرمز ليست إعتباطية كما في الدليل اللغوي" (9) فالصورة الرمز هي رؤية بيانية وشرط من شروط الوضوح متولدة عن التخييل. هذا التعريف للصورة الرمز كما استنتج من فصل "غراب البين" الذي إهتم بمنزلة الصمت في الرموز التخييلية (في الشعر وفي القصص) يؤكد على أن الرمز هو فعلا صامت لكن صمته معبر وضاجّ كقطع الديكور على خشبة المسرح صامتة- ويبدو أن لا قيمة لها بالنسبة لنص المسرحية المنطوق- لكنها معبرة وموحية بمعنى ما، ناطقة بما سكت عنه النص. هذه الحيوية والدينامية الفاعلة للرمز من جسم النص التخييلي إنما تستنتج أيضا من تناقض معاني الرمز وتضاربها: مثلا رمزية الغراب المتراوحة بين التفاؤل خيرا والتطير منه شرا إذ تبين الكاتبة بالإستناد الى نصوص محققة كيف أن هذا الغراب تارة من "الأيامن" وتارة من "الأشائم". وأن البحث في عمق هذه الرموز بما هي أنماط أسطورية بدئية "قد يتعرى المعنى (معنى الرمز) بنفي العملية التخليلية الشعرية (الطيرة والزجر) وتتأكد الوقائع المحسوسة (براءة الرمز مما ألحق به)". (10)

هذا ونشير الى أن التذكير بالبعد الأسطوري الضمني أو الصريح في نص ما، ليس زخرفا بلاغيا أو تنميقا بديعيا وإنما هو دلالة على سيطرة الصورة المورثة وعلى فاعلية هذا المورث في النص، فيكون موروث الماضي حاضرا حيا في النص لا ميتا، بمعنى آخر يكون الصمت بيانا وليس طلسما ولا معنى.

إن معاينة النصوص العربية القديمة الشعرية والقصصية أو القصصية التاريخية التي تحفل بها كتب تاريخ الأدب العربي القديم وتتفنن في ايراد سلسلة الأسانيد لتأكيدها تشير الى خصوبة الإنتاج التخييلي السردي العربي وثرائه "بالنماذج البدئية الأدبية التي يمكن إرجاعها إلى وضع تاريخي محدد" (11) وكمثال من هذا الإنتاج الخصب تورد الكاتبة أخبار موت عمر ابن أبي ربيعة، وهي ثلاثة لتُحمل فيها على إستنتاج حقيقة ما، هي غير الحقيقة الواردة فن الأخبار الثلاثة. فكل خبر عن موت الشاعر يتجاوز الإخبار عن حدث الموت ليبحث في ما سكت عنه في سيرة الشاعر أو خبر موته. . . هكذا نجد المسألة تخرج من مجال البيان القصصي التاريخي لتلج مجال الأسطورة وذلك بتحوّل الشخصية موضوع الخبر الى رمز، تقول الكاتبة "تحول عمر الى رمز وتضاربت أخباره ولكنه عاش في وضح التاريخ (12) فرغم صعوبة تحوله الى رمز بما أن عصره عصر التدوين والتوثيق. . .إلا أن الرمزية قد تحققت بواسطة السرد التخييلي التاريخي الذي له أدواته التي تحبك هذه الرمزية أو البعد الأسطوري للشخصية وهي:

1- الإحداثيات التاريخية. . .
2- السند الذي يحاول تجذير النص. . .
3- إيراد أبيات لعمر. . .(13)

وفي تجاوز الواقعي وربطه بالفضاء الأسطوري فتتحول الشخصية الواقعية الى رمز محاولة لإنطاق ما سكت عنه أو ما كان يعد صامتا فيتضح ما خفي ليس من الخبر في ذاته وإنما من تعارضه مع أخبار أخرى إذ يرد كل خبر حسب مرجعية ما، ويرمي إلى غائية ما. . . إما الغفران الإجتماعي لابن أبي ربيعة وهو تعبير صامت بما أنه ضمني عن رغبة لا واعية في التسامح مع من يعتبرون فاسقين أو ماجنين. . . وإما إستنزال اللعنة والعقاب عليه بصياغة موت متخيل له، هو أبشع موت. . . فتباين الأخبار الثلاثة هو بيان صامت عن المواقف التي تسقطها المجموعة علي هذا الرمز وما تحمله

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من أبعاد نفسية وفكرية.

يبدو أن التوجه الذي يحتكم إليه الفعل النفسي في هذا الكتاب يرمي إلى تفنيد القول بضرورة تجاوز القديم ومفارقته كليا لإمكان تحقيق النتائج العملية المرجوة، وهو ما دحضته فعلا نتائج البحث في "صمت البيان" وأكدت على إمكان إحياء النصوص القديمة وقراءتها بمنظار جديد دون أن تجتث من أصولها وتفهم على غير سياقاتها أو أن تجمع رفاتها وتنزّل في حاضر العمل النقدي كجثة هامدة، مومياء في مجلس الأحياء.

فإدماج عناصر الفعل النقدي في فضاء النصوص القديمة وإحكام استخدام الأداة النقدية في مستوييها النظري والعملي قد تمثل في سلاسة الصياغة النقدية ويسرها المعبرين عن التوازن بين عمل البحث والتقصي وعمل العرض والتقديم بحيث يبدو متن الكتاب منسابا تعلن مقدمته عن فصله الأول، والأول عن الثاني...

وهو ما يعبر عن تدفق العمل النقدي من ناحية ورصانته من ناحية أخرى لولا إرهاقه ببعض الاستشهادات بنصوص غريبة حاولت خلق بعض التوازي والتناظر بين بعدي العمل النظري والعملي لتدعيم بعض الأفكار أو للإشارة إلى تناسبها مع غيرها... غير أن موقعها من الأثر ظل مقحما أو هكذا يبدو.

إذن العمل على فتح إمكانات التطبيقات النقدية في مجال الأدب العربي القديم قد عمل على ترسيخ البعد التواصلي والحوار الجدي بين قد يم موروث وجديد مكتسب فحقق غايته التي هي إنطاق ذلك القديم الصامت فتردد صداه في الحاضر الضاج بالإحتكام لا فقط للنص باعتباره واقعة أدبية، فنية وإنما باعتباره مشتملا أيضا على أبعاد نفسية وإجتماعية كما تبينا ذلك مثلا من الفصلين اللذين انتخبناهما كنموذج وهما: "غراب البين" و"أخبار موت عمر".

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هوامش

(1) الأثر ص 5
(2) الأثر ص 6
(3) الأثر ص 8
(4) الأثر ص 14
(5) فيصل دراج: بؤس الثقافة في المؤسسة الفلسطينية (بيروت دار الآداب 1996)، ص 218.
(6) الأثر ص 19
(7) بول ريكور: مقال فلسفة اللغة عن الموسوعة الكونية Enyclopedia universalis
(8) الأثر ص 30
(9) الأثر ص 68
(10) الاثر ص 72-73
(11) انجليكا دوينيرت: الأسطورة والأدب تر. عبده عبود دمشق / مجلة الآداب عددا 9و10 / سبتمبر 98 ص58
(12) الأثر ص 101
(13) الأثر ص 100

رواية "أسرار صاحب الستر" لأبراهيم الدرغوثي

كمال الشيحاوي

يبدو فعل القراءة (قراءة رواية "اسرار صاحب الستر" العمل الجديد الصادر عن دار صامد للنشر لابراهيم الدرغوثي) شبيها بفعل السرد ذاته فكلاهما حفر اركيولوجي في طبقات من النصوص نص سردي معاصر مركب على نص سردي قديم وهو مخطوط مركب بدوره من انماط سردية قديمة، (الحديث، الخبر، الايام، وبعض النتف الشعرية . . . الخ)

فالكتابة الروائية التي يطمح لها الدرغوثي من خلال هذا العمل الجديد تعمل على ان تكون شبيهة بل وملازمة لفعل «عالم الآثار» احد ابطال الرواية، فهي تزعم كما يزعم عالم الآثار في المطلق والمحقق البوليسي في الرواية البوليسية، انها تكتفي بتقديم الآثار والادلة التي وقع اكتشافها تاركة للقارئ الناقد مهمة التأويل وما يستتبعها من اصدار للاحكام.

هكذا يكشف الدرغوثي عن تلك القرابة الروحية التي سبق ان اكتشفها غيره من الكتاب بين الرواية من حيث هي جنس أدبي حديث، واعمال الحفر والتنقيب الاثريين والتحقيق بنوعيه الصحفي والبوليسي.

وهي قرابة تؤكد ان الرواية لا تقدم «الحقيقة» بل تسعى الى الكشف عن الادلة عن وضعيات ومواقف معقدة ومتشابكة يمكن في حالة تأويلها ان تؤدي الى حقائق مختلفة ومتناقضة فهي بذلك فعل تنسيب بالاساس لمقولات الخير والشرّ، الصواب والخطأ.

بالمقابل يبدو فعل النقد عكسيا، اذ هو تحليل وتفكيك لمختلف الطبقات النصية المكّونة للخطاب الروائي ومحاولة لفهم مختلف العلاقات الناشئة بين عناصرها00 الشخصيات والاحداث.

المؤطر والمضمن – الهامش والمركز

الرواية، روايتان، رواية مؤطرة ورواية مضمنة، الرواية المؤطرة هي سيرة عالم الآثار المهووس بالبحث والتنقيب التاريخي والانتربولوجي والمصير الذي انتهى اليه، تظهر في الفصل الاول «في البحث عن كنز التاجر التمبكتي» ثم تعود لتطفو في الفصل الثالث المعنون بـ «لعنة المحراب» هذه الرواية المعاصرة في احداثها وشخصياتها والحديثة في خطابها لم تأخذ من مساحة الرواية ككل إلا ربعها، فهي وإن بدت في الظاهر مؤطرة تنفتح بها الرواية وتنغلق الآ انها في العمق تحوّلت الى مجرد هامش يحاذي الرواية المضمنة التي مسحت ثلاثة ارباع الرواية ككلّ وهي سيرة الوليد بن يزيد الاموي كما رواها صاحب ستره.

هكذا اذن تحوّلت الرواية المضمنة الى رواية مركزية ولا ادل على ذلك من اختيار عنوان الرواية ذاتها، «اسرار صاحب الستر»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(الماضي التراث، صاحب الستر، وسيرة الوليد ابن يزيد ووقائع واحداث سياسية واجتماعية من عصره) عوض ان تكون مجرّد مخطوط اكتشاف من بين اكتشافات عالم الآثار فانها تستحوذ على اهتمامه، هنا تبرز المفارقة الاولى - فعالم الآثار - شخصية علمية من المفترض انها تعبر عن تجلّ من تجليات المعرفة العلمية المعاصرة التي تهمين على حاضرها قدر تحكمها في ماضيها (هذا في سياقها الغربي) الا انها في سياقها العربي داخل رواية الدرغوثي تبدو مستلبة، فهي واقعة تحت ثقل ماض عاجزة عن مجاوزته بل تقع فريسة له. . صار عالم الآثار الذي تعرض لحادث مرور يهذي بتيس مذبوح ورقصة الموت و«للآفاطمة» ويقول ان لعنة المحراب حلت بروحه.

يمكن قراءة الرواية باعتبارها جماع سيرتين سيرة عالم الآثار وسيرة الخليفة الاموي الوليد ابن يزيد كما رواها صاحب ستره وهما سيرتان مركزيتان في الرواية ومجموعة من السير الاخرى منها سيرة «للآفاطمة» وسير متفرقة ومبتورة لـ «صاحب الحمار» و«غيلان الدمشقي» «يحيى بن يزيد».

السيرتان المركزيتان في الرواية تبدوان في اختلاف وتناقض، على جميع الاصعدة، وقد جمعهما المؤلف ليخلق جدلا بين الحاضر والماضي، جدلا كانت فيه الغلبة للماضي كما اوضحنا ذلك فيما سبق.

عالم الآثار - العقلاني المرتبك

عالم الآثار شخصية شديدة التناقض والغرابة على مستوى تكوينها ومسلكيتها، فهو مهووس بالبحث والتنقيب الاركيولوجي والانتروبولوجي لا يقوم بهذا العمل باعتباره مهنة بل انه يتحوّل بدوره الى موضوع اكتشاف فكأنه وهو يزيح الاحجار والتراب عن رقعة الفسيفساء، او يقرأ السيرة الذاتية لصاحب ستر الخليفة الوليد بن يزيد الاموي او يلتقي بالعجوز الزنجية «للآفاطمة» انما يتعرف على نفسه، على الجوانب الخفية فيها.

يقول ص 11: عالم الآثار هذا لم أر في حياتي اغرب منه من بين ما عرفت من الرجال، ففي الوقت الذي كان يجاهر فيه بزندقته ومجونه كان لايترك صلاة الجمعة تمر دون ان يكون قد استحم ولبس اجمل ما يملك من الثياب التونسية التقليدية: القميص الحريري والسروال التركي القصير، والجبة بديعة التطريز وكان يميل الشاشية على جانب رأسه المحلوق حديثا يتعطّر ويسبق الجميع الى المسجد الجامع ليقف مباشرة وراء الامام وليرفع صوته المثجى عاليا مع المؤذن مردّدا البسملة والحمدلة ثم يكف عن ارتياد المسجد حتى الجمعة القادمة»

هذا التناقض في مسلكية شخصية عالم الآثار هو تعبير عن تناقض في تفكيره، فداخل تكوينه كما يقول رئيس القافلة ص 146 يعيش رجل يحمل في رأسه عقلا ويسكن في قلبه كثيرمن الدراويش فهو وان كان يعتبر الحفر تحت اسوار المسجد بل وداخل قاعة الصلاة وتحت المحراب فعلا عقلانيا: حيث يردّد ص 18 «لا تخف نحن لن نأتي منكرا اننا نقوم بواجب تجاه تاريخ هذا الوطن» الا انه يفسر الحادث الذي وقع له بأنه بسبب لغة المحراب. وقالت (اي زوجته) انه يهذي بتيس مذبوح ورقصة الموت و«للآفاطمة» ويقول إن لعنة المحراب حلت بروحه! ص 148، كما انه يتفاعل مع طقوس العجوز الزنجية للآفاطمة ويمضي في وعدة بان يعد لها زردة على طريقة الولي الزنجي التونسي «مرزوق العجمي»

وقد سماها «رقصة الموت» قال وهو ينظر في عينيها: «لن تموتي قبل ان يرقص لك الزنوج رقصة الموت يا خالة. ص 137

هذا التناقض الذي وصفنا به مسلكية عالم الآثار وتفكيره لا يحمل بالضرورة دلالة سلبية وانما يمكن تأويله في رأينا تأويلين اثنين: الاول هو ان عالم الآثار شخصية ليست عقلانية بالمعنى الضيق للكلمة بل انها عقلانية ومنفتحة في نفس الوقت على ماهو غير عقلاني (5)

اما الثاني وهو الذي نميل اليه فهو ان العقلاني في

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

تفكير عالم الآثار التونسي لم يكن قويا ولا منفتحا00 بل هشا ومرتبكا لم يستطع ان يواجه طغيان وسحر الماضي القادم من سيرة للافاطمة وهي سيرة تكثف تاريخ افريقيا جنوب الصحراء، ومن المخطوط الذي هيمن على ثلاثة ارباع الرواية بل يمكن القول إن المؤلف جعل من تركيبة هذه الشخصية المتشابكة تعلة ومدخلا لرواية المخطوط.

مخطوط في صيغة روائية

يظهر المخطوط في الرواية مختلفا عن الفصلين الاول والاخير، فمن الناحية الشكلية يتفرد بخط يردنا الى شكل من اشكال النسخ القديم فيما يعرف بالنسخ الكوفي مما يعطي للقارئ انطباعا اوليا كأنه يطالع مخطوطا فعليا من الناحية التركيبية والبلاغية للجملة. اجتهد الدرغوثي في نحت جملة شبيهة بالجملة التراثية كما استخدم لصياغة فصول هذه السيرة مجموعة من اساليب القص والحكي الموجودة بكثرة في كتب الاخبار والقصص مثل حدثني، قال لي. غير ان الملاحظ في ذلك ان المؤلف تقصّد ان لا يثقل جملته السردية فهي وان بدت تراثية الا انها متقشفة في البلاغة حريصة على ان تؤدى وظائف الجملة في سياقها الروائي الحديث، كما ان الدرغوثي تجاوز بعض الخصوصيات التي تميز القص القديم مثل كثرة الاستطراد فهو لا يذكر سوى ما يتلاءم ويضيف للدلالة العامة للسيرة التي وقعت روايتها بل انه يستخدم احيانا مفردات وصياغات معاصرة مثل قوله ص98 قال أمير المؤمنين «قيدوا الحادثة ضد مجهول واقفلوا المحضر»

تداول على القراءة، قراءة المخطوط كل من عالم الآثار واحد العاملين معه والذي صاحبه واكتشف المخطوطات، والملاحظ ان هذا العامل الذي تدل عديد الاشارات على انه الراوي الذي اختاره المؤلف لسرد هذه الوقائع والاخبار هو الذي يستحوذ على قراءة جل فصول السيرة التي يتضمنها المخطوط، وهذا التداول على القراءة لا يحمل اي دلالة باعتباره مجرّد تعلّة للسرد ولكن ماذا نجد في المخطوط؟ هو باختصار وكما جاء في الصفحة 32 من الرواية قصة «صاحب ستر» الخليفة الوليد بن يزيد الاموي وقد تناقلها الخوارج ووزعوها في كل الامصار الاسلامية حتى يشهروا بخلفاء بني أمية.

التشهير بخلفاء بني أمية تشهير بالاستبداد

في الفصول التي قرأها عالم الآثار يروي صاحب ستر الخليفة كيف كلفه الخليفة بنفس المهمة التي كلفه بها والده وهي ان يكون صاحب ستره، وبقدر ما كان هذا الرجل كتوما متحفظا على اسرار سيده الا انه جعل من الكتابة رفعا للحجاب وبوحا بكل الاسرار, اسرار القصر والخلافة، وهي في الحقيقة اسرار امير المؤمنين الخليفة الاموي الوليد بن يزيد، ليالي سكره ومجونه وجنونه وشذوذه واستبداده وتنكيله بمعارضيه مثل «الجعد ابن درهم» الذي ذبحه في المسجد وجعله أضحية له صبيحة عيد الأضحى ومثل «غيلان الدمشقي» وعناصر الحزب القادري وغيرهم.

السارد يمعن في وصف اخبار شذوذ الخليفة وانهمامه بالملذات من سكر وشذوذ جنسي، فضلا عن عشقه للموسيقى والغناء الفاحش خاصة. ومن الامثلة الدالة بقوة على غطرسة هذا الخليفة ماجاء ص 119. في يوم الندامة«واستمرت ايام النكد فقد طلب مني الامير ان اغلق ابوابه في وجوه كل اصحابه وان استثني «القاسم بن الطويل العبّادي» فهو لا يمكن ان يستغني عن صحبته ابدا وصار الامير يسهر الليل كلّه مع هذا الرجل. يشربان المسكرات حتى يخرجا عن طوريهما ويستفتيه وهو على هذه الحال في امور الدنيا والدين فيفتيه العبادي بما يرضيه

فرّق بين روح ابن يزيد وزوجته
ورمى اخوته في الحبس

وضيق الخناق على يزيد بن الوليد لانه رأى ميل الناس اليه وهو المتعبّد المتزهد المتنسك.

ووكّل به صاحب شرطة فصار يؤذيه
والتفت الى الحزب القادري فبث عيونه في كل مكان
يترصدون اخباره ويخترقون تنظيماته
وقتل اتباعه ورمى بالبقية في المعتقلات
نشير الى ان المخطوط الذي اضيف له خبر من كتاب «الكامل في التاريخ» يروي نهاية الخليفة الاموي الوليد ابن يزيد ليس تشهيرا ببني امية فقد طوى عهدهم التاريخ بل هو تشهير بحكام العصر المستبدين. قلنا ان هناك سيّرا اخرى تتخلل وتوازي السيرتين المركزيتين وهي سير اعاد الدرغوثي صياغتها مثل سير «الجعد ابن درهم» «وغيلان الدمشقي» و «صاحب الحمار» بالاعتماد على مصادرتاريخية واخرى بالاعتماد على الذاكرة الشعبية وبعض المعطيات التاريخية ايضا مثل سيرة «للآفاطمة» العجوز الزنجية. وقد توزعت هذه السير داخل المتن الروائي لتقوم بوظائف مختلفة ابرزها احداث ما يمكن تسميته بالغرابة او العجائبية والتذكير بتاريخ الاستبداد والتنكيل بالمعارضة زمن الحكم الاموي وتحديدا في فترة خلافة الوليد ابن يزيد. وهو تذكير يندرج ضمن رؤية للتأليف الروائي تستخدم التراث تقية لنقد اشكال الاستبداد والظلم القائمين خصوصا على المستوى السياسي. نذكر من الاعمال الرائدة في هذا السياق رواية «الزيني بركات» للكاتب المصري جمال الغيطاني.

نشير ختاما الى ان رواية «اسرار صاحب الستر» وان كانت طموحة على مستوى ادواتها ومضمونها الا ان الدرغوثي بالغ في رأينا في اقتضاب احداثها وسير شخصياتها، فقد بات معروفا اليوم ان مثل هذه الاعمال الروائية التي تتعاطى مع التاريخ والتراث والانتروبولوجيا تحتاج الى مساحات سردية كبيرة.

نعم هذا ما يبدولي ولكن واسفاه فالرواية نفسها تنهشها قوارض الاختزال والتي لا تختزل معنى الحياة فقط بل تقلص مغزى العمل الفني ايضا، هكذا قال ميلان كونديرا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصص مجموعة "الآخر" لكمال الزغباني

محمد الجابلّي

شعرية اللغة

تتميز مجموعة «الآخر» لكمال الزغباني بوعي فني خاص وأعني بالوعي الفني تلك القدرة التي تمكن الكاتب من خلق تفرد خاص في نصّه وهذا التفرد وإن تمظهر في الكلّ فإنه واقع ومنطلق من جزئيات بناء القصّ. وتبدو اللغة في مظاهرها المختلفة عماد هذا التميز لأنها تجاوزت مستوى الايبلاغ في وظائفها إلى مستوى الايحاء والانفعال والتأثير من خلال تركيز فريد على التصوير بواسطة "التمثيل والقياس لما نعلم بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا" كما أقر الجرجاني.

وبما أن التشبيه مرجع التصوير الأوّل نجد إلحاحا كبيرا في المجموعة على المماثلة وخاصّة على قرائن الحسّ التي تثير الذهن وتولد حركة تخييل في النّص ثم في المتقبل ضمن وظيفتين: الأولى ايحائية هي من لواحق السرد يعتمدها الكاتب لخلق أثر يستكمل بؤرة التركيز في مجال القص ويعمق فنيا مقاصد الدّلالة ويوجه النص ضمنا إلى رؤية الكاتب النهائية فهو يقع في الحد الفاصل بين وظيفتي الابلاغ والتأثير ومن خلاله تضاء الرؤية ويتقدم الحدث أو المشهد أو السمات الخاصة بشخصية ما، من ذلك:

- وانخرط في الطريق الأسود اللامع كحذائه (ص 14)
- ورأيتني داخل العيون المتوترة شيطانا رجيما وقحا (ص 29)
- سمع صراخا كعواء الذئب (ص 62)
- لمحت الوجه الأشقر يناديني بهيجا كان كالسّمر الربيعي (ص 42)

أما الوظيفة الثانية في التماثل فهي وظيفة حسية عمادها التخييل ضمن مقاربات تأكيدية هي أقرب الى الوصف من حيث هو وقف لا يضيف جديدا إلى مسار الحدث بقدر ما يركز مستوى الشعرية فيولد حركة ضمن مقاربات في عوالم الحسّ، من ذلك:

- "كان نهداها مثل مسمارين مقدقوقين في خشبة قديمة وشفتاها كقطعتين من الخرق التي يمسح بها صبية القاراج بلور السيارات (ص 46)"
- "حدق في أصابعها التي ذكرته بقصبتي الكلاّبة الملقاة في جيب سترته الملطخة بالزيت المحروق (ص 46).
- "تمسك بيدها المعروقة الطويلة نهدا مجعدا كالتينة الصغيرة الذاوية (ص 60)
- "وخيل إليّ أني سمعت لعظامه تهشما يحاكي تكسّر قشور اللوز تحت أسنان هرمة" (ص 41)
- "كانت ملامح وجهه التي جمدّها الحزن تبدو كتضاريس صخرية متآكلة (ص 61)

إلاّ أن اعتماد المماثلة الملحقة بالوصف أو بالوقف وإن كانت تدعّم المستوى الشعري أو الانفعالي فهي كذلك موظفة بانتقاء خفي لتدعم المستوى التعبيري المتصل بالملامح المرسومة في الشخص أو المشهد وجرّها إلى خصوصية الوعي المعبر عنه من ذلك وصف الفتى البائس جوكندا:

- "بقشابيته الأبدية التي يشبه لونها روث البهائم الممزوج بالوحل" (ص 60)

ويبدو أو الوعي بوظائف التشبيه جعل الكاتب يراوح بين

تشبيه التمثيل دعما للصورة بركنيها والتشبيه المجمل والبليغ الذي يكاد يرقى إلى مرتبة الاستعارة.

وهذه التشابيه ذات محمول نفسي / ايديولوجي عميق الأثر يسلّطها الراوي لتوجّه القارئ إلى البؤرة المقصد في الرؤية الكليّة للقصّ التي هي بالضرورة رؤية الكاتب لأنها تنشئ وحدة عضوية تذكر بالرسالة فيكون التمحور حولها - كما يؤكد جاكبسون- هو هدف بحد ذاته تكمن فيه الوظيفة الشعرية للغة (1) عبر إقامة علاقة واعية بين أجزائها من خلال ما تؤكده براعة التصوير.

والملاحظ أن الصورة تركز على محمول واحد في القصّة الواحدة وبعضها يتكرّر مثل (كالتينة الصغيرة الذاوية) وبعضها يدعم القص من خلال وضع الشخصية في إطار معلوم مؤكد وهو اطار الفئة أو الطبقة (وجه كالتضاريس. . . قشابية لونها كروث البهائم. . . نهداها مثل مسمارين مدقوقين في خشبة قديمة. . . شفتاها كقطعتين من الخرق. . .)

إن تضامن محمول هذه الصور يحقق وحدة يدعوها "باختين" "وحدة وجهة النظر التي تسبك في كيان متماسك واحد عناصر الأسلوب الأكثر شكلية والاستنتاجات الفلسفية الأكثر تجريدا على حدّ سواء" (2).

والمهم أن الإستنتاجات الأكثر تجريدا التي هي مقاصد وجهات النظر نستخلصها بصورة يقينية ولكنها غير مباشرة من خلال ايحاءات اللغة التي تنصبّ بقوّة في المنحى الوحيد الذي اختاره الكاتب سلفا فلا تترك لنا مجالا لحيادية ما، بل تسوقنا قسرا الى تصوّر مدروس سلفا وان اختفى خلف أقنعة فنية هي من ميزات كتابة "الزغباني" فتختزل الفكرة إلى مجرد معاناة سايكولوجية فاقدة لأية قيمة دلالية مباشرة وتختفي نبرة الاستنتاج الايديولوجي لأنها لا تتعارض مع النبرات الصياغية للتصوير نفسه" (3).

وبتأكيد النبرات الصياغية للتصوير ترتقي علاقات المشابهة لتبلغ حدّا أقصى مع الاستعارة التي لن تكون في صور جزئية بقدر اكتمالها في صور مركبة يدفع بعضها البعض الآخر مثلما ورد في وصف صلة الحي السكني بالمدينة في قصة "جوكندا"، الحومة ليست لها أصل أو فصل لم تخرج من رحم المدينة ولم ترضع من ثديها المجعدين بل نبتت تحت وركها الكبير المترهل من نقطة عرق منتنة أفرزها ظهر المينة البغي وعفنتها الرطوبة والشمس فاعطت "بوكرّومة" التي يسميها قاطنوها "بوكرّوب" والتي أصبحت هذه ملاذا لفساق وعشاق وروافض المدينة بكل ألوانهم وأشكالهم" (ص 60).

وفي المثال المتقدم تجتمع ضروب الانزياح على اختلافها رغم سيطرة علاقة المشابهة في تكرر الاستعارات المتكاملة مع علاقات الجزئية والكلية المحققة للمجاز بأنواعه وكلّها تدعّم مقاصد السرد وتؤكد الصورة بإيحائها الكئيب في الوصف الانتقائي الذي يفصح عن الموقف الرافض للمدينة وأحيانها ويفصح عن نمط العلاقات الجغرافية والاجتماعية في هذا النسيج الذي يوحّده البؤس ويتم بذلك الانتقال من (المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي) (4).

وينفصل النثر عن درجة الصفر في الأساليب وهي درجة المطابقة والابلاغ ليوغل في انزياح يتخذ أشكالا متعدّدة ويجتمع في التأثير الذي بدوره يلتبس مع وجهه النظر الخاصة التي لن تكون إلا من خلال خصوصية الخطاب وتكون الصور والمجازات والاستعارات خصائص جوهرية للعمل الأدبي وليست مجرّد حلية للخطاب إذ "لم يعد الموضوع علّة للشكل بل هو أثر من آثاره على حدّ تعبير "كوهين" (5).

ومن هذا المنطلق تتحد شعرية اللغة في ايحائية المعنى فلا يمكن الفصل بينهما إلاّ تعسفا منهجيا قصد استقصاء هذه الظواهر التي تنتشر في قصص المجموعة خاصّة منها المبنية على الشخصية والتي تسرد بضمير الغائب فتدعم موقع الراوي في تبصّره بمجال القص ومختلف فضاءاته الفنية كأن تطالعك الشخصية من خلال هيئتها البصرية فينصب الحضور مجازيا على الثياب كوصف المؤدب:

"التفت فتحي إلى مصدر الصوت فرأى مع الآخرين جبة مكمشة وقميصا مفكوك الأزرار متشابكا مع خيوط لحفة بيضاء تتدلى من كتف الرجل المسرع نحوهم. . . " ص 58.

فينهض السرد بوظيفة الكشف ليس عن الحدث في تطوّره بل عن الحدث في "مشهديته" المرسومة عبر الكلمة وإحالتها الحسيّة المباشرة ومن هذا الوعي بخصوصية فنية الخطاب يصبح المجاز عماد اللغة متلبسا بالسرد فينهض بوظيفة الحركة ومتلبسا بالوصف فينهض بوظيفة الايحاء ويجعل من الوظيفتين كلاّ لا انفصال فيه وهذا الانزياح الموظف في ثنايا القصّ هو من خصائص الأسلوب وسماته البارزة لأنه بعيد عن التصنع ويوحي بتلقائية تميز عين الراوي التي تشبه عدسة تصوّر كلّ شيء وتنتقي ما يدعم وجهة نظر دون سواها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والتأكيدات الشعرية في اللغة وإن اندمجت في ايقاع القصّ فاختفت كمقصد في ذاتها تكاد تبدو في بعض المقاطع كغاية خاصّة في "طبقات الصمت" هذه الأقصوصة التي تخلّت عن فنية البناء في سبيل شعرية اللغة / الحاضرة / في المشهد حيث غيب الزمان والمكان والشخصيّة لتتعاقب لوحات في مقاطع لو كتبت بطريقة أخرى لكانت قصائد تكتمل فيها مقومات الشعرية:

"وهذا الصمت لوحة المقهى التي أهلكت ألوانها نظرا / الكلمات المتطايرة بين الطاولات / الوجوه اللطخات / وجه الصديق القلق / رنين الضحكات / رنين الهاتف في صمت الرقم الكاذب / الصمت الذي بلا وزن ولا معنى / ذلك الصمت!! ص 33

ويبدو الخيار كذلك في تدفق اللغة التي بقدرما تحيل على الفوضى فهي تحيل على التوتر: على محاولات تحديد ما لا يُحدّ وتجسيد ما لا يُجسد في سعي إلى ما يشبه الكشف عند الصوفيّة كأن تحمل البعد الأقصى الذي قد يتجاوز حدود الوعي كما قال "همفري" في كتّاب تيار الوعي "أن يختار الكاتب الكلمات تعبيرا عن منطقة الذهن الخالية من الكلمات" (6).

وكأن فوضى الوعي تُسقط في الكلام فيتداعى بحرية تعكس تجاوز "الانجاز" حدود "القدرة" في ملكة اللغة وتعيد الكلام الى تجلياته الأولى فتختفي فوضى العبارة في تدافع الإشارة وتزاحم المدلولات على حيز لفظي واحد:

"طراوة النهدين، ضراوة العضعضة، احمرار العنق، حرارة الأذن... تدهور الوعي واشتعال اللذة، الصراخ اللذة التوحش، اللذة الدمار اللذة الألم" (ص 33) وفي التكرار يمكن التركيز على حقل دلالي يكاد يتوحد في (اللذة / الفناء) وبينهما صراخ الوعي الذي يسعى للتجسّد.

ولئن تميزت لغة السرد والوصف بشعرية ظاهرة فان لغة الحوار تكاد تخلو من كل ذلك إذ بدت على قدر من النشاز في شدّة اختزالها وكأن الكاتب يجبر على الحوار ثم يسرع إلى الفراغ منه لينصرف إلى حرية السرد والوصف، يضاف إلى ما تقدم ارتباك الحوار وعدم مجاراته للشخصية مثل حوار النسوة في أقصوصة (سقوط الشارب): "مالذي تريدينه أن يجري! بعد صلاة الجمعة التقى بوزيد... وأخبره بالامر ناصحا إياه بتزويج الولد في أقرب الأوقات" (ص 19).

وعند ارتفاع الحوار عن مستوى الشخصية تواجهنا سلطة الراوي في النص وتنتشلنا من متعة تمثل الحدث في تلقائيته البيئية والاجتماعية وعكس ما تقدم نجد الحوار في الأقصوصتين الأخيرتين أقل من الشخصية:

"يعيش أختي تقرى "بوزار"

أمّا لا "بوقار؟! ص 84 أو ما ورد في قصة "الآخر"

- آلو اشبيك سكت

- لا لا حبيت نقول قداش الوقت!! (ص 99).

ولعل حسّ السخرية جعل الكاتب ينحو هذا المنحى في القصتين الأخيرتين في حين أن الأدبية اقتضت التضحية بالحوار في القصص الأخرى وعدم ملاءمته لمستوى الشخصيّة!!

الراوي ووجهات النظر

إن الحديث عن الخيار اللغوي لا ينفصل عن الخيار الفني من حيث بناء القصّ وهذا الخيار يبدأ من موقع الراوي إزاء الأحداث المروية لأن "وجهة النظر هي التي تحكم مسألة المنهج الدقيقة- مسألة وضع الراوي من القصّة لأنه يرويها كما يراها هو في المقام الأول، ويجلس القارئ في مواجهة الراوي يستمع وقد تروى القصة بحيوية يُنسى معها وجود الراوي" (7).

وفي معظم القصص يتخذ الراوي وضعا تقليديا، ذلك الراوي العليم الذي هو وجه من وجوه الكاتب يحدد وضع الشخصية ويوجّه حركتها ويكون لكل قصّة وضع خاصّ يلخّص رؤية الكاتب النفسية أو الاجتماعية أو الحضارية بحيث يتم تصوير الشخصية في وضع حركي ما، فهي تفعل وتعي أفعالها في مواجهة مع الموضوع أو في مواجهة مع الذات نفسها: كم كانت الركلة مؤلمة لكن ألمها استقرّ لا في ظهره حيث نالها وإنما في مخه تحت صلعته الجافة المشققة كان الألم كرة حديدية ترتطم بجدران رأسه... لكن الأشجار يومها لم تكن مصبوغة بهذه الحمرة المسودة التي تزحف الآن على دماغه" (ص 47) وإن كانت معظم القصص تروى بضمير الغائب فإن هذا الخيار لم يفقدها حرارة الايحاء بل استطاع الكاتب أن يطوّر مبحثا سيكولوجيا / اجتماعيا يكاد يحضر في معظم القصص وخاصة منها "مذاقات الجنون" و"امرأة المرآة" و"الآخر" وتبدو الخيارات الفنية مفصحة عن عناية الكاتب بالذوات المفردة من خلال القدرة على تصوير الشخصية "التي تتميز بحريتها الداخلية وبنزعتها الاستقلالية

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

عن الوسط الخارجي" (8) وهذه النزعة الاستقلالية تنحو منحى التمرّد الاجتماعي أو نزعة التشظي بالمفهوم الفلسفي ذلك التصدّع الذي يصيب الذات "المشروخة" من خلال أسئلة الوجود التي تحيل في معظمها على إحساس عبثي إزاء الزمن والحياة بشكل عام كما يعلن بطل "الآخر": سأعيش حتى أرى وجهي أبيض هكذا ولكن دون صابون؟ مالذي سأفعله حتى ذلك الوقت؟! هذا السؤال الجوهري يذكرنا "بروكنتان" بطل "الغثيان" لسارتر و"بغريب" كامو إلا أن بطل الآخر يحيل الأسئلة إلى الداخل في إعلان دائم عن عدم الاستقرار والحيرة كقطبين شكلا معا توتر الذات المفردة وهذه الغربة قد تكون اشد عسرا من الغربة الوجودية لأن الوجودي مشدود الى الرفض متطلع الى وعي إيجابي يستبصر ممكنات الحركة من خلال الفعل في المستوى الاجتماعي لكن بطل الآخر" يمثل "العري" أو فاجعة الاكتشاف والمكاشفة بما فيهما من رعب الإطلال على فعل الحياة الممل والرتيب والذي يكاد يخلو من كل معنى "ماذا ستكون أفعالي... أفعال أنا الذي هو أنا قد وقعت بشكل من الأشكال قبلي سوف تفعلني أفعالي قبل أن أفعلها بل حتى قبل أن أفكر في فعلها..."(94).

وقد أحسن الكاتب توظيف لعبة المرآة ليجسد ثنائية الوهم والواقع وليكشف آلية الحياة إن نحن فكرنا فيها وإن هي انعكست في تجليات الوعي: "ستفقد حياة أنا نهائيا كلّ معنى وكل جدارة بأن تعاش" (ص 97).

لأنها ستكون سلسلة من الحركات وردود الأفعال الباهته المفرغة من كل جدوى ومن كلّ حرارة تتتابع خطيا في الزمان وتتجاور فيزيائيا في المكان تجاوروا مضحكا وعندما يفقد الإنسان سببا واحدا يعيش لأجله كما يرى "كامو" تعدو الحياة موتا بطيئا وتصبح الحركة فيها ضربا من اللاجدوى (9).

ويبدو أن "كمال الزغباني" جادّ في تأكيد مقولة الاغتراب بمجمل أبعادها حتى وإن ركز على البعد السيكولوجي فإن المنحى الاجتماعي / الايديولوجي يطل في ثنايا الخطاب لأن تشظي الذات موصول بمستويات الإكراه الاجتماعي الحضاري في بعدها الآتي الموصول بالمعيش وفي بعدها الزماني الموصول بإرث الموقع الحضاري الذي يفرغ الذات من كلّ طاقاتها لاستحالة التموضع في الفعل فيرتد الوجود نقاضا يستهلك في مستويين تضامنا معا في مجموعة "الآخر" وأعني بهما (الانتحار والجنون) وما يحيلان عليه من تمرّد اجتماعي وميتافيزيقي فكان "الجنون" مبحثا متكرّرا تجلى في بعض القصص من خلال تحطيم الأسوار المألوفة والتي غالبا ما تسيّج الوعي فتجسد في ثنائيات مختلفة تؤكد الاستنفاد السريع لمبررات الوجود (جنون الموت، جنون اللذة، جنون الحبّ، جنون الغايات القصوى...) ومن موضوع الجنون يحيلنا الكاتب على الانتحار كاستنفاد آخر ونهائي تمثل في النزوع الى الرفض عبر هذا الفعل التمردي الذي يخيف الآلهة لأنه يرفض الحياة بكل ممكناتها وبدائلها.

الهوامش والمراجع

1) تيار الوعي في الرواية العربية ص 126 (محمود غنايم)
2) شعرية دستويفسكي ص 118 (م. باختين)
3) المرجع السابق ص 114
4) بنية اللغة الشعرية ص 205 (ج كوهن)
5) المرجع السابق ص 47
6) تيار الوعي ص 129
7) بناء الرواية ص 130 (سيزا أحمد قاسم)
8) شعرية دستويفسكي ص 18
9) ألبير كامي ص 225 (جرمان بري).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعراء ونقاد وجها لوجه

ملتقى الزيتونة الشعري الأول

عرض: نجيبة الهمامي

نظمت وزارة الثقافة ممثلة في بيت الشعر ومهرجان الزيتونة الدولي بالقلعة الكبرى يومي 26-27 ديسمبر 1998 الملتقى الشعري الأول: شعراء ونقاد وجها لوجه، وعنوان الملتقى هذا الذي فاتنا حضوره، حمله أيضا كتاب، تداركنا به غيابنا فهذا الكتاب جاء موثقا للملتقى في طبعة أنيقة وإخراج فني رائع وتبويب منهجي، وهذا في حدّ ذاته بادرة تحسب للهيئة المنظمة ولمن ابتدع الفكرة أساسا من جهة، وميزة هامة للملتقى متميز كتجربة جديدة بالمواصلة من جهة أخرى.

نتصفح الكتاب فننشئ فعاليات الملتقى في المخيلة منذ الافتتاح مع كلمة السيد لطفي الشوري، مدير المهرجان، الذي اعتبر أن الملتقى الشعري دليل نضج المهرجان وإضافة ثقافية له تخرج عن الرتابة، مؤكدا عليها مدير الملتقى السيد محمّد جلال بن سعد بقوله "عقل يبدع ولسان يقنع وكتاب يمتع"، في حين احتفظت مداخلة الشاعر المنصف المزغني الذي طغى فيه الشاعر على مدير التحرير للملتقى، بطرافة الأسلوب الذي لا يفارقه، والجرأة على التصريح بالأورام التي تعتمل في عمق علاقة الناقد والشاعر تحت ثقل الصمت المتكلف وفوضى الشكوى من التجاهل وسطوة الاعتداد بالنفس من الجانبين "ويشتد سوء التفاهم ويتفاقم" بتفاقم عدد الشعراء وتناسخهم ونفس الأمر يحدث مع نقاد العلاقات العامة "وهذا أدى الى إنتاج وضع شعري شديد الهشاشة مقابل مجاملة نقدية مفعمة بالبشاشة".

ما الحلّ؟! من المطمئن أن نجد من تساءل بفزع وبحث بجهد فأجاب بصدق من خلال ملتقى الزيتونة الشعري الأوّل. هذا المولود الذي جاء متمردًا على الأزمة التي خلقته، متصديا لها محققا الإضافة والطرافة بخلق "نوع من الحوار الممكن بين الشاعر وهو على قيد الحياة من جهة وبين نا متمرس بالنصوص من الجهة المقابلة إنه مولود أراده أصحابه شرسا حيث ورط الشعراء باختيار ما سيلقونه ويعرضونه للنقد من جهة، وورّط النقاد باختيار ما سينقدونه في سرية تامة وموضوعية، وحرية كلا الطرفين مكفولة، ولكنها ذات ضريبة موجعة لا بدّ من دفعها،" وهذه إضافة أخرى تحسب للملتقى تتمثل في زرع بذرة تقبل النقد لدى الشعراء، وترك العلاقات العامة وانتهاج الموضوعية لدى النقاد، والجامع لهذا وذاك هو فتح الحوار بين الطرفين على أساس التكامل والتكافؤ "ففي داخل كلّ شاعر ناقد يصنف، وفي داخل كلّ ناقد شاعر يتذوق" بهذا ختم الشاعر المنصف المزغني مداخلته الافتتاحية للملتقى الذي اشاد به الأستاذ عبد السلام المسدي بصفة خاصة ونوه بالتجربة الاستثنائية التي جمعت الناقد والشاعر والنصّ، ثم ترك المجال للشعراء أصحاب البيان ينثرون دررا تركوا مسألة تقييمها لثمانية نقاد في ثماني مداخلات وهي التي سوف نركز عليها هذا التقرير.

القصائد

الشعراء المشاركون وقصائدهم هم على التوالي حسب الترتيب الألفبائي الذي جاء في الكتاب:

محمد بن صالح: الليل والنهار

نور الدين بن الطيب: مشهد ليلي وعزلة

سامي بيداني: عشبة المعنى

محمد الحبيب الزناد: زرقة

محمد الخالدي: رؤيا على باب الصحراء

جمال الصليعي: مقاطع من (وادي النمل)

نور الدين صمود: مأساة سيزيف
فوزية العلوي: تبقى المدائن في الحلم أجمل
محجوب العياري: رؤى الحسن الوزّان
محمد الغزي: البستان
جميلة الماجري: محاريب القمر
حافظ محفوظ: الخزّاف
منصف المزغني: أغنية... لإخفاء الحبيب
نصرسامي: الأمطار
منصف الوهايبي: تطاوين (سيرة الأمير التارقي الصغير)
وهؤلاء الشعراء يمثلون اتجاهات مختلفة ورؤى متباينة، متباعدة أحيانا في فهم الشعر وتصورهم للكتابة بل إنهم مختلفون في تقييم تجارب بعضهم وبعضهم قد يلغي البعض الآخر... لكنّ ملتقى الزيتونة، جمعهم هذه المرّة وسلم النصوص التي اختارها الشعراء بأنفسهم إلى النقاد الذين اختارهم بيت الشعر حتى يدلوا بشهاداتهم حول ما وقع عليه اختيارهم، فكانت النتيجة على النحو التالي حيث القراءات النقدية:

البحوث

محمد البدوي وقصيدة محجوب العياري

تحت عنوان "قراءة في قصيدة رؤى الحسن الوزان- الشاعر محجوب العياري". استهل الأستاذ محمد البدوي مداخلته بتمهيد حول انشغال النقاد بتحليل الظاهرة الأدبية

واختلاف الذائقة في تحديد الأفضلية المطلقة لبيت ما وقصيدة ما وشاعر ما نظرا لخضوع القول الشعري لدوافع وظروف مختلفة مع تدخل القارئ بمختلف مكوناته الثقافية والحياتية. وبذلك تنتقي بين النصوص وتبقى الذائقة قابلة للتحدد، واختياره لقصيدة "رؤى الحسن الوزان" تأكيد على ذلك، وقد أشار الباحث إلى أنّ محجوب العياري قد شارك أمين معلوف في استلهام شخصية تاريخية وحولها إلى رمز فني ذي دلالات في الشعر القابل لعديد القراءات لفك رموز القصيدة، هذه القصيدة التي اعتبرها الباحث رحلة وجودية ومغامرة شعرية خاضها الشاعر مواصلا تقصي الإنسان لمجاهل الوجود.

محمد صالح بن عمر وقصيدة منصف الوهايبي

أنجز الأستاذ محمد صالح بن عمر بحثه متخذا قصيدة تطاوين (الأمير التارقي الصغير) للشاعر المنصف الوهايبي محورا له، وقد بدأه بإشارة للمراحل الشعرية الأربع التي اجتازها الشاعر وآخرها مرحلة "شعر المدن" ومنها هذه القصيدة. وتقوم القصيدة على عملية استنطاق بين المدينة (المستنطق) والشاعر (المستنطق) الذي يتحوّل الى أمير بربري ليضمن شروط السيطرة على الفضاء المكاني ونجاح عملية الاستنطاق، ويرى الناقد أن الشعر الذي أتاح للشاعر الإمارة أتاح له أيضا التحوّل إلى "كتلة عصبية" فائقة الحساسية اخترق بها سجف النسيان لينجز عملية المساءلة في العمق الثاوي لحضارة الأمازيغ العريقة، وامتزجت احلامه شاعرا بالمشاهد التي رسمها شعرا من الصحراء والمدينة التي اخترق شرايينها فكانت شبكة من الرموز والعلامات الطافحة بالطاقات التعبيرية، ممتزجا بها، قلب نابض بروح خفاقة، وبذلك تمكن الوهايبي من خرق السائد المعقول في الشعر مؤسسا نظاما شعريا آخر يدخل به مجاهل الكتابة الشعرية.

محمد الهادي الطرابلسي وقصيدة منصف المزغني

الأستاذ محمد الهادي الطرابلسي بدأ بحثه النقدي المعنون بـ "جلوة الحبّ في أغنية... لإخفاء الحبيب" للشاعر المنصف المزغني بطرح سؤال حول مدى إخفاء الحبيب وتجليه في القصيدة وكانت الإجابة عنه بمنهج أسلوبي رائع روعة القصيدة، فيرى الأستاذ أن أغنية الإخفاء التي أرادها الشاعر تحوّلت في "أول ميزان نقدي" إلى "اغنية جلوة" باعتبار دلالة الشاعر نفسه على الحبيب حيث قال "أنت فيّ" ومسألة الإخفاء أمر يحتمل التأويل فتطابق العاشق الساتر مع الشاعر الفاضح ينفي الإخفاء وينشر أمر العاشقين بين الناس من خلال القصيدة رغم الحرص على الإخفاء وإبعاد الشبهة بشتى الطرق، وقد أبرز الأستاذ الطرابلسي أن حادثة العشق هذه تتجاوز المعيش المعلوم إلى الوجودي الكوني أي إنما هي حالة تصوف تصل إلى التوحد والفناء بين العاشقين، فكانت القصيدة صورة لوحدة الكيان وصوفية العشق متناغمة بقافية وطالع مصرع وصفات عروضية ولاغية تحدث الايقاع وتؤكد التحام الكيانين ظاهرا وباطنا في صورة من العشق الوجودي في العالم المادي، والأمر قابل للتجريب كما جربه الشاعر وعيا في بداية القصيدة الأغنية.

خالد الغريبي وقصيدتا المزغني وجميلة الماجري

قدم الأستاذ خالد الغريبي مداخلته بعنوان: الشعر واللعب في "أغنية... لإخفاء الحبيب" و"محاريب القمر" للشاعر المنصف المزغني والشاعرة جميلة الماجري وقد تناول الباحث النصين لما رأى فيهما من عامل موحد هو اللعب باللغة والمعنى أي عامل الإنزياح، وهو يؤكد عموما على نزوع الشعراء المحدثين الى اللعب بالكلمات والصور والمعاني، *حتى أصبح اللعب شرطا لإنتاج القصيدة* بالإضافة الى ارتباطه بالحلم والرمز، وإن يكن مجرد اللعب

بالكلام لا يولد بالضرورة شعراء. وقد بين الأستاذ الغريبي أن قصيدة المزغني تشدّ القارئ بتعدد اشكال اللعب ومهارة الصنع ومؤالفة الألفاظ في نطاق لعبة الإخفاء والإجلاء، مؤكدا على أنّ الانزياح الدلالي يمثل خاصية من خصوصيات المزغني، وبالموازاة كانت قصيدة خاصية "محاريب القمر" لجميلة الماجري مزاوجة بين لغة الفن التشكيلي ولغة الشعر، واللعبة دارت بين اللون والكلمة، بتغييب الحدود بين عوالم الشاعرة وقصيدتها المنسوجة والنسّاجة ومنسوجتها الشعرية مما ولد الدلالات ومكّن اللغة من الانفتاح على فضاءات ارحب تمس الإنسان والعالم والتاريخ.

الطيب العشاش وقصيدة نور الدين صمود

احتفظت ذاكرة الأستاذ الطيب العشاش في لحظة الاختيار بقصيدة "مأساة سيزيف" للشاعر نور الدين صمود كما ذكر ذلك شخصيا، وهي قصيدة من الشعر الحرّ نشرت سنة 1962، وقد بين الأستاذ العشاش أن القصيدة ذات سمة ذاتية تبرز فيها أنا الشاعر ثم يتحول إلى ناطق بإسم الإنسان، وهو قد استلهم اسطورة سيزيف الشهيرة ليبين عبث الحياة والجهاد ويغبط الصرار الشادي في بحور الغناء، وكذا قال الناس والإنسان في كلّ زمان وحالّ "الشاعر أمير البيان".

الصحبي العلاني وقصيدة محمد الحبيب الزناد

يصرح الأستاذ الصحبي العلاني منذ البداية أن عملية اختيار النصوص المنقودة خرجت من مجال البراءة، نظرا لخضوع المتصدي لهذا الأمر لمسلمات عديدة وآراء ما قبلية أملتها الذائقة، وقد كان اختيار قصيدة "زرقة" للشاعر محمد الحبيب الزناد راجعا إلى ارتباطها بمسار في الأدب بتونس والعالم العربي في الستينات حتى الثمانينات تمثل في بروز ما سمي بغير العمودي والحر في الشعر، مع ما اثارته من تحفظات لدى التيار المخالف من شعراء ونقاد ساهموا، رغم معارضتهم في كشف مركز ثقل القصيدة (التردد الصوتي للديك والدجاج) الذي اعتبروه عبثا لفظيا وراءه أصحابه تأسيسا لجمالية مخالفة للسائد متماشية مع إيقاع الحياة اليومية للعامل المتعب ذي البدلة الزرقاء المسحوق كالدجاج "القاقي" المرتعب من صوت السيد الديك "الكاكي".

وبإعلان لون البدلة (الأزرق) يزج بنا الشاعر في لعبة كلامية صدامية مع المعتاد والمألوف حيث يتحوّل اللون من دلالته الرومانسية الحالمة إلى رمز للكابوس الواقعي الخانق، ولفت الأستاذ العلاني الانتباه إلى أنّ التونسي في لهجته يقول "نهار أزرق" تعبيرا منه عن الضيق والضيم والتعب وبالتالي كان هذا القول الدارج محركا اساسيا لعالم القصيدة وموسعا لدلالاتها.

محمد اليعلاوي وقصيدة محمد الخالدي

بحث الأستاذ محمد اليعلاوي المعنون بـ : ملاحظات ارتسامية في قصيدة محمد الخالدي "رؤيا على باب الصحراء" وقد ضمنه توضيحا للفظة "الارتسامية" وتحليلا لوضعه كلمة القصيدة بين ظفرين، حيث يرى أن قصيدة محمد الخالدي هذه خارجة عن التصنيف القتيبي والتحديد المتداول لمفهوم القصيدة، فنص الخالدي ينقسم إلى فقرات متفاوتة الطول خالية من القافية والوزن التقليدي خاضعة لمنطقها ووزنها الخاصّ، ضامنة تميز الشاعر في تراكيبه متلائمة مع افكاره، وما تغير البحور في القصيدة إلاّ من صميم التنغيم والايقاع المتجانس فيها، ورأى الأستاذ الناقد أن القصيدة رغم ما طفحت به من أجواء صوفية وصور وخيالات وإعجاب وإغراب إلا انها لم تخل من بعض الهنات، واختتم مداخلته بالتنبيه الى أن لا تؤخذ تأملاته هذه مأخذ التحفظ من الجديد أو الانسلاخ عن القديم، فالأمر محاولة للتجرد والإنصاف والتشجيع.

عبد السلام المسدي وقصائد المشاركين

كانت مداخلة اللساني الأستاذ عبد السلام المسدي المعنونة بـ "الذات الشاعرة والذات المبدعة" قد مثلت إجمالا لشعر وشعراء الملتقى حيث بدأ منوها بهذه التجربة الشعرية النقدية الأولى التي اعتمدت تقنية المواجهة أو المقابلة شاعر- ناقد فاضحا بأسلوب طريف عملية التواطؤ بينهما القائمة على اعتراف ضمني من كلّ طرف بالآخر وبذاته بصفته الحاضر بها أي شاعرا أو ناقدا، يترجمه الحضور الفعلي في اشغال الملتقى، وقد قام الأستاذ عبد السلام المسدي، بالإضافة إلى النصوص التي تناولها الأساتذة النقاد بالنظر في القصائد المقروءة لباقي الشعراء الحاضرين أمثال: محمد الغزي وفوزية العلوي ونصر سامي وجمال الصليعي وحافظ محفوظ وسامي بيداني ومحمد بن صالح ونور الدين بالطيب، وبهذا قدم الأستاذ المسدي باقة من "ازهار مقتطفات" حسب قوله مركزا إياها على الأنا الشاعرة والأنا المبدعة في مرآة النقد.

الشاهد الحي

انتهى لقاء الابداع والمواجهة وبقي الكتاب شاهدا حيا عليه يحفظ توصياته ويميزاته من النسيان ويمكن من لم يحضر من الاطلاع والاستفادة مرسخا دعوة البحث عن الاضافة والإثراء والمجاوزة سواء في القول الشعري أو النقدي أو التنظيم من خلال المهرجانات، والآن، هل فاتنا شطر العمر كما نقول في لهجتنا العامية تحسرا على شيء ثمين مضى؟! بالطبع لا، فشكرا لمن انقذ شطرا وامتع آخر شعرا ونقدا ودقة تنظيم.

ديوان «للعشق - للوطن»
للشاذلي زوكار

رقية بشير

«للعشق - للوطن» مجموعة شعرية للشاذلي زوكار صدرت عن دار نقوش عربية في جويلية 1997 تولّى تصديرها الاديب محمود المسعدي، وحرّر المقدّمة الناقد والمسرحي عزالدين المدني، وقد كتبت قصائدها على امتداد نصف قرن تقريبا منذ اوائل الشباب (1947) ايام كانت تونس محتلّة ترزح تحت نير المستعمر في جيل تجاوز فيه الشعراء قصائد المدح والرّثاء والموشّحات بعد انقلاب حدث مع الشابّي الذي كان رومنسيا متأثرا بمدرسة «ابولو»، تلاه انقلاب اجتماعي دعا اليه العبيدي يتعلق بوظيفة الاديب في الحياة. وهذان الانقلابان متكاملان، اما زين العابدين السنوسي فقد دعا الى اوزان جديدة (اي الشعر الحر).

ويشتمل الديوان على 33 قصيدة موزعة على المحاور الاتية :(1) الوجد: في دروب الياسمين - ومازلت اجري - اشواق - عناق الالغاز - يا خليلي - تعالي - الى عينيها. (2) الطبيعة: احلام - لست ادري - وهي ذات صبغة رمزية. (3) التأمّل: في ذكرى ميلاد. اما بقية القصائد فهي في حب الوطن وتصوير نضال شعبه ضد المحتل.

هذه القصائد اراد الشاعر الا تكون مرتّبة ترتيبا تاريخيا يخضع الى التسلسل والتطورّ الزمني، وغير مبوّبة، بل مشوّشة تعكس هدير الشعب وصراخه وصخبه.

أمّا من حيث الوزن فإن بعض القصائد كانت عمودية (البعث) في حين ان الغالبية كانت في الحر (قوس قزح) مواكبة لحركة التجديد.

تتنازع الشاعر في هذا الديوان قوّتان اولا حب الحبيبة، ثانيا عشقه لوطنه، ومن هنا جاء العنوان «للعشق -للوطن» وقد سجّل الشاعر في هذا الكتاب تاريخ تونس منذ الاستعمار الى عهد التغيير، وقد اضاف الى كفاحه بالقلم اضطلاعه بمهمات دبلوماسية، فرغم النزعة الرومنطيقية التي تتجلّى في حب الطبيعة كان الشاذلي زوكار عكس الشابي تماما الذي لايرى ان يكون الشعر خادما امينا للتاريخ فيسجل عصره ويكون ممثلا له فقد استجاب لنداء الحليوي الذي دعا الى ادب وطني غير مستعار من الشرق.

بالعشق استهل الشاعر ديوانه فكان قصيد «الى عينيها» ص11 وهو قصيد غزلي جميل مليء بالصور والاخيلة:

عيناك غابتا صنوبر
ومنبعا ضياء. . .
وجدولان غارقان
في عبير

وفي قصائد العشق تتجلّى ذات الشاعر المرهفة وحسّه الرقيق، وهذا العالم ساحر لانه صدى الوجدان ومرآة لعاطفته الصادقة، سواء كان الافق كئيبا، او كانت الاجواء متألقة، وهو زفرات ولوحات عائمة في فجر الشباب، كما

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

نرى في «اشواق» ص 93:

دوما احنّ اليك في الفجر الجميل وفي الظلام
واسائل الانسام عن طيف القداسة والسلام
واخاطب الروح الذي قد حام حولي في ابتهال
واقول هلاّ ارسلت لحن العواطف والجمال
فيرن صوت حالم يسبي النهى كالعندليب
ينسي الكئيب شجونه ويزيل احزان الغريب
اما انا فيبيد احلامي التي بين الضلوع
ويزيدني الما ويأسا بعد ما كان النجيع

ويتغير لون القصيد مع «ومازلت اجري» ص 75 ويصير وجهه مضيئا مشرقا، لانه دنيا من الاحلام وشلال عطف يحدو الشاعر ليقد عزمه من الصخر رغم العواصف:

سهرت الليالي. . . فكنت لي بدري
ترقبت صبحي. . .فأطلعت فجري
كرهت الكؤوس. . .لانك خمري
وانك حرف. . .يضمّخ شعري
فذقت معي كل حلو ومر
وطفت العوالم في كل قطر
ولولاك انت. . .لما كان صبري.

اما في «عناق الالغاز» فيبدو الشاعر هائما فالعشق لايستولي على الرجل الا مع امرأة مغلقة يكن سحرها في مكنوناتها التي تثير الدهشة والحيرة.

وخلاصة القول ان عشقه لا يخلو من رومانسية نجد فيه اثر الطبيعة كما يتّسم بالطهر والتصوّف.

واذا كان الشاذلي زوكار قد صوّر لنا مشاعره نحو المرأة، وهذه ظاهرة نجدها عند معظم الشعراء، فانه كان نموذجا للأديب الواعي بقضايا امته اثناء معركة التحرير، فقد صوّر لنا الظلام الذي تعيش فيه فئة من الشعب اغمضت اعينها عن الويلات والاهوال التي تلحق بها فرنسا بلادنا، كما ندد بهم واعتبرهم في عداد الموتى:

وهناك انسان يزمجر كالرعود
اني اريد السير حتى في الظلام
انا لن اعود
وشخير اخوتي في البيوت
يأس وموت
هم في قبور فوق ارض قد بناها الاشقياء
هلاّ اواريهم تراب

كما لم ينس ان يعطينا صورة عن حالات الفزع التي عاشتها البلاد في «ليالي الرعب» التي خلّد فيها ذكرى اربعة من شهدائنا الابرار من مدينة المنستير في 31 اوت 1953:

الرعب يرقص في الطريق
ووجوه ابناء المدينة شاحبه

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

صفراء... فاقعة... تفتش عن بريق
لكنها لم تلق غير لظى الحريق
والموت يضحك هازئا بالابرياء.

وقد عبّر الشاعر عن صوته الخاص في هذا الخضمّ من جملة الثائرين في وجه المستعمر لدحر الاستعباد والبطش بالباطل فيقول في قصيد «إصرار»:

امشي على الاشواك
في الدرب الكؤود
دأبي الصعود
فلتسخروا منّي
فإني لن اعود.

ان الشاذلي زوكار، من خلال مواقفه، يبدو مثالا للشباب المثقف الطموح المناضل من اجل عزّ ومجد شعبه الذي يحلّم بتخليصه من ربقة المحتلّ الغاشم ليتولّى الحكم بنفسه فهو يريد له حكما جمهوريا:

انا لن اعود
حتى ارى وطني
رفيع الرأس في هذا الوجود
وارى صروح الظلم في العهد القديم والجديد
تفنى كما فني الجدود
تطوى كحلم
قيل كان كألف ليله
لن يعود
فالحكم لا للاجنبي
فالحكم لا للتاج
بل للشعب... للشعب المجيد

وعندما تم الاعلان عن الحكم الجمهوري سجّل هذه الفرحة بأحرف من نور وذلك في 25 جويلية 1957:

هنيئا... لتونس بعد الكفاح
هنيئا لها... بعد عهد الجراح
لقد ولد الفجر في موطني
فطهر ارضي
من الغاصبين
ومزق جيش الظلام العنيد
وشعبي تحرر من كل قيد
وخضراؤنا صرخت بالنشيد
لقد اقبل الفجر بعد الظلام
«فلا بدّ ان يستجيب القدر
اذا الشعب يوما اراد الحياة»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويمضي الشاعر متفاعلا مع قضايا وطنه الحبيب حتّى إذا هلّ فجر التغيير رسم فرحته بقصيد جميل تداخلت فيه الالوان الزاهية تحت عنوان: «قوس قزح»:

عاشت بلادي واهلي وقومي
تلفهم الخضرة الدائمة
بقوس قزح
يشع بألوانه الزاهية
يذكرنا بالسنابل
يذكرنا بالحقول
يذكرنا بالزهور
ويرسم في داخل الطفل والكهل
والرجل الهرم
رسوم الحبور.

لكن وطنية الشاعر لا تقف عند حدود القطر التونسي، وانّما تتجاوزها للتعبير عن قضايا قومية، فتعمق عنده هذا الاحساس فكان قصيد «صوت فلسطين» صورة لحماسه القومي العربي ازاء شعب فلسطين الذي اضطهده اليهود، ودعوة لامته لنجدة قطر عزيز وقد كتبه سنة (1948)

فَيَا أُمَةَ العُرْبِ كُونُوا رِجَالاً ... وَهُبُّوا فقَدْ آنَ وَقْتُ الجهَاد
وَكُونُوا غُزَاةً بِنَفْسٍ وَمَـالِ ... لِنَجْدَةِ قُطْرعَزِيز يُــنَادِي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كما رسم بصورة فظيعة ما يلحقه الدخيل ببلاد «الصرب» وبأمة مسلمة من طعن وتقتيل وتشويه وعدوان معتبرا جرمه من قبيل الاغتيال للبشرية قاطبة يقول في «اغتيال البشرية» ص51:

لست ادري. . . :
كيف ينهال على كلّ النساء
ذلك الوغد الدخيل
من بلاد الصرب. . .
في وقت الاصيل
يقطع الثديين
يطعن الطفل الرّضيع
يقتل الشيخ الوديع
ثم ينهال. . .
على تلك الصبية
فهو لا يغتال انسانا. . .
فقط
انّما يغتال. . .
كلّ البشريّة.

وإزاء هذه القصائد التي تضطرم وطنية وحماسا، نجد قصائد في وصف الطبيعة، وهي مظهر من مظاهر الرومانسية. ولا عجب

فالشاعر اتى بعد الشابّي الذي تأثّر بمدرسة «ابولو». من هذه القصائد نجد «ياخليلي» التي يعود فيها الى الرياض التي تذكره بعهد ودّ لم يدم. وفيها تبدو الطبيعة كذلك العهد مشرقة بلوحات يتجلّى فيها الحسن والسرور ومن بين القصائد ايضا «احلام» التي يفرّ فيها الى عالم الالهام المقدّس، ويدعو الشعراء لينشدوا اشعارهم بعيدا عن المدينة التي تهجد في ضلالتها. وهو هنا يذكّر بالشابي. يقول:

يا ايّهَا الشّعراء تعَا لَوْا للطّبيعَة وانْشدوا
أشْعَارَكم وَدَعُوا المَدينةَ في الضَّلاَلَة تَهْجُدُ

ونجد الرمزية ايضا في «لست ادري» ص 43 حيث يقول:

مَالِطَيْري فوْقَ غُصْنٍ ذابلٍ يَنْفُثُ الأحْزَانَ من نايِ الغُرُوبْ
مَالَهُ في الفَجْرِ يَرْثِي عُشّهُ بِنَحِيبٍ، بعد أن كانَ الطَّرُوبْ

هذه بصفة مقتضبة اهمّ المواضيع التي جاءت في الديوان فكيف كان الاسلوب؟

يمتاز اسلوب الشاعر بالسهولة واليسر كما يزخر بالتشابيه والصور المستوحاة من الطبيعة التي تكشف عن تأثره بالتيار الرومانسي:

عيناك... فيهما ربيع
بزهره ولونه البديع
والف ليلة وليله
وكتلة أيام...
تموّجت كأنها البحار
لكنها ضاعت
بلا رجوع
وبقيت هناك
خالده.


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهناك قصائد تذكّر بالشّابي لما جاء فيها من لوحات جميلة للطبيعة، كما نجد الرمز وهو من خصائص جبران ولكن بقلّة. اما من حيث الموازين فقد استعمل بحورا غنائية كالمتقارب والكامل والرّجز والرمل والمجتثّ وهو من البحور الخفيفة.

وخلاصة القول ان «للعشق - للوطن» كتاب في الوجد ووصف الطبيعة وعشق تونس، نجد فيه تاريخ شعب ثار على المستعمر وتاق الى حياة جديدة افضل بكسر القيود التي تكبّله وتعوقه، وقد كان الشكل معبّرا عن ذلك حيث كسر الشاعر بعض القيود المتعارف عليها عروضيّا فتجاوز التزام العلّة في العروض والضرب في كل القصائد العمودية، وكسر التفعيلة في بعض القصائد الحرّة، واختزل بعض البحور كالرمل. وفي قصيد «البعث» استعمل التسميط من الناحية العروضية بعد كل اربعة ابيات، لكن الثمانية ابيات الاخيرة جاءت بدون تسميط، فقد تغيّر وجه القصيدة تماما، والمسمّط من الشعر ما كان مقسّما على أجزاء عروضيّة مقفّاة على غير روي القافية، ويسمّى المخمّس.

ومن مظاهر الثورة على المألوف ايضا عدم تغيير القافية في السطر الخامس، ولكن رغم هذه الثورة التي اعتبرها من مظاهر التجديد وتعبيرا عن التوق الى الحرّية والانعتاق، لان الرجل ينتمي الى جيل الخمسينات، فلا يمكن ان تكون مخالفته للقواعد إلاّ متعمّدة، يبقى شعره منغّما له موسيقى عذبة تجعلك تنساب معها انسيابا.

استدراكات اولى على كتاب
«الطاهر الخميري: دراسات في اللّغة والمصطلح»

محمد المي

سلسلة ذاكرة وابداع

عملت وزارة الثقافة مشكورة منذ سنة 1997 على اصدار سلسلة تحمل عنوان «ذاكرة وابداع» وهي سلسلة تعني بجمع اعمال الاعلام التونسين الذين كانت لهم اسهامات مختلفة في مجالات الصحافة الادبيّة، حيث عالجوا العديد من المواضيع الهامة والقضايا المعاصرة. ولم يتسنّ لهم نشرها في كتب لاسباب مختلفة.

من هنا جاءت فكرة هذه السلسلة التي ستتولى جمع شتات هذه الاعمال وقد قامت باصدار الاعمال التالية :

1- «ديوان الطاهر الحداد» تحقيق وتقديم : محمد انور بوسنينة

2- «دموع القمر وقصص اخرى » لمصطفى خريف تحقيق وتقديم: محي الدين خريّف.

3- «الصادق مازيغ - مختارات من ادبه وفكره» تحقيق وتقديم محمد الهادي المطوي

4- «الطاهر الخميري - دراسات في اللّغة والمصطلح» تحقيق وتقديم: حفناوي عمايرية.

الخطوة التي اقدمت عليها وزارة الثقافة ممثلة في المركز الوطني للاتصال الثقافي، جريئة وهامة ولكنها محفوفة بالعديد من المخاطر التي قد يسقط فيها الباحث المكلّف بالجمع والتقديم او بالتحقيق.

وان كان هذا المقال لا يسعفنا باستعراض الاعمال الثلاثة الاولى فاننا سنهتم بالمنجز الاخير .

ولكن قبل ذلك لا بدّ من الاشارة الى كون هذه الحلقة -الرابعة- من السلسلة كشفت عن خطإ من جهة الشكل ننبه اليه لكي يقع تلافيه في الاعمال اللاحقة.

انه عند اطلاق اسم سلسلة على عمل معين فان بعض الثوابت على مستوى الاخراج يجب ان تكون ذاتها فيمكن ان تتفاوت عدد صفحات الحلقات فيكون كتاب الطاهر الخميري اكبر من كتاب الطاهر الحداد على مستوى عدد الصفحات فذلك ممكن اما ان يكون اطول او اعرض فذلك ما يخلّ بهوية السلسلة.

وثانيا ان المقدمة الموضوعة في الحلقة الاولى والتي تفضل بوضعها السيد وزير الثقافة يجب ان تكون مصاحبة لكل حلقة وذلك لانها تعرف بالسلسلة وثانيا لانها مقدمة عامة لا تخص كتاب الحداد فقط وبذلك يكون غيابها في الاعداد اللاحقة عدم افصاح لهوية السلسلة.

التعريف بحياة الطاهر الخميري

عندما تبدأ بتصفح الكتاب اول ما يعترضك هو تاريخ ولادة ووفاة الدكتور الطاهر الخميري وقد وضعه حفناوي عمايرية كالاتي (1889 - 1973) وهذا التاريخ قد تكرر في الكتاب اكثر من مرّة وبذلك فإن عمايرية متأكد جدا من هذا التاريخ حسب المصادر التي استقى منها هذا التاريخ.

وقد عدد عمايرية هذه المصادر فرجع الى ماكتبه محمد محفوظ والصادق الزمرلي واندري فنتان (يقصد جان فونتان) وقد قال مايلي :

«ولد الطاهر الخميري في موفى القرن المنصرم وبالتحديد في 1889كما جاء في وثيقة بخطّه امد بها الاديب ابو القاسم محمد كرو المشرف على نشر كتابه «مرآة المجتمع» في 1956 ضمن سلسلة كتاب البعث. وتاريخ ميلاده هذا مسجل على غلاف ذلك الكتاب مع نبذه مختصرة عن حياته. غير ان بعض مؤرخي الثقافة التونسية من امثال محمد محفوظ واندري فنتان والصادق الزمرلي ذهبوا الى ان تاريخ ميلاده يعود الى عام 1904وتناقلوا هذا الخطإ بالتواتر عن بعضهم البعض دون دليل يشهد على ماذهبوا اليه...»

فمحمد محفوظ و«اندري فنتان» والصادق الزمرلي قد اخطأوا في خمس عشرة سنة.

والسؤال يطرح نفسه منذ البداية؟ فأن نختلف حول الجاحظ او ابن المقفع او احد ادباء الازمنة الغابرة خمس عشرة سنة فذلك معقول! ولكن كيف نختلف حول رجل مات سنة 1973؟

ثانيا : لنعد الى كتابي : مرآة المجتمع ومكافحة الثقافة اللذين صدرا ضمن سلسلة كتاب البعث التي كان يشرف على تسييرها الاستاذ ابو القاسم محمد كرّو. فنجد ان تاريخ الولادة هو 1899 وليس 1889 كما اورد حفناوي عمايرية.

ولكن مادام الامر يتعلق بوثيقة بخط الخميري وتوجد عند الاستاذ ابو القاسم محمد كرو فلا بد من الرجوع اليها للتثبت فنجد ان الوثيقة المخطوطة تؤكد ماجاء في كتاب البعث ان تاريخ ولادة الخميري هو 1899 لا 1889 فالرجاء التنبه الى هذا الخطأ الذي لم يكن خطأ مطبعيا لانه تكرر اكثر من مرّة في الكتاب. خصوصا وان عمايرية نفسه قد اكد ان هذا الكتاب هو «محاولة لردّ الاعتبار لهذا المثقف الفذّ بمناسبة مرور قرن على ولادته»!

هذا التضارب يشكك القارئ فيقول اذن سنة 1999 هي السنة التي يمرّ فيها قرن وعقد من الزمن على ولادة الخميري والحال ان العقد (عشر سنوات) خطأ ناتج عن سرعة لا تمت للبحث بصلة.

قراءة في البيبليوغرافيا المختارة

قد يكون الباحث حرّا في انتقاء مراجعه التي يستند اليها ولكن لايجب ان تكون هذه الحرّية مدعاة للتغاضي عن المراجع الاهم التي لها صلة بالموضوع الذي يشتغل عليه الباحث. خصوصا اذا كان الباحث في مثل حجم الدكتور عمايرية الذي تولّى الاشراف على اطروحة لنيل شهادة الدراسات العليا المختصة في الآثار.

فنقرأ في المراجع الفرنسية ما يلي :

Sadok Zmerli : Les contemporains et les autres ...
Maison Tunisienne de l'Edition 1972

ولا نعرف كتابا بهذا العنوان للاستاذ الصادق الزمرلي وانما له كتاب صدر في اربعة اجزاء عن الدار التونسية للنشر تحت عنوان :

Sadok Zmerli : Figures Tunisiennes
Maison Tunisienne de l'Edition 1976

في جزئه الثاني ورد التعريف بالطاهر الخميري مصحوبا بصورة له وقد امتد هذا التعريف من الصفحة 98 الى الصفحة 101 ثم قام بتعريبه الاستاذ حمادي الساحلي تحت عنوان اعلام تونسيون ونشر بدار الغرب الاسلامي سنة 1986 وقام الاستاذ فوزي الزمرلي بتعريبه تحت عنوان «وجوه تونسيّة»

ولانعرف بذلك الكتاب الذي يشير اليه الدكتور حفناوي عمايرية كما ان هناك مراجع اخرى هامة لا يسمح المجال بايرادها وانما نشير الى مجلة الثريا الصادرة في جانفي 1952 واحاديث الدكتور الخميري الاذاعية ... الخ.

استدراكات على القسم الاول من الكتاب

يمتد هذا القسم من الصفحة 21 الى الصفحة 148 واختار له حفناوي عمايرية ان يقسم الى اربعة ابواب تعنى :

الاول ب : بحوث في اللّغة

الثاني ب : ماذا تعني
الثالث ب : شواهد الالفاظ العامية من اللهجة التونسية
الرابع ب : المعرب والدخيل في العامية التونسية.
وفي الباب الاول : ضمّ الباحث اربعة مقالات
1- في التقريب بين لغة الحديث ولغة الكتابة : الفكر السنة الثالثة عدد 7
2- خطوات عملية نحو التقريب بين لغة الحديث : الفكر السنة 5 عدد 5 ولغة الكتابة
3- اربع تجارب في تدريس اللّغة العربية مجلة الابحاث البيروتية مارس 1955
4- نماذج من الملحق السنوي للقاموس العربي الحديث: الفكر

وفي القسم الرابع لم ينبّه الباحث عمايرية الى كون جملة هذه النماذج نشرها الدكتور الخميري في مجلة الفكر على حلقات متتالية وان كان قد احال عليها في ثنايا الاسطر وعند انتهاء كل مقال ولكن من المفروض ان ينبّه الباحث في قسم هوامش المقال الى حدود ابتداء المقال وانتهائه.

كما غاب عن الباحث مقال آخر صدر بمجلة الفكر(1) تحت عنوان تشذيب اللّغة وهو يدخل في هذا الباب، لانه يبحث في مشاكل اللّغة ومصطلحاتها.

اما الباب الرابع من القسم الاول والذي يحمل عنوان : المعرّب والدخيل في العامية التونسية وكان صدر تباعا في جريدة الخدّام بين سنتي 1967و1968 فتتوجب الاشارة الى ان الباحث في الجمع الذي قام به تجاوز مائتي مصطلح بثمانية مصطلحات وبذلك فلا معنى لقوله - اي عمايرية - :«اطلق على هذا الركن المعرب والدخيل» تتبع فيه حسب التسلسل الابجدي زهاء 200 كلمة...»

بل نقول ان ماوصل اليه عمايرية اقل بقليل مما وضعه الدكتور الخميري في جريدة الخدّام نفسها وهذه بعض الاستدراكات التي غفل عنها في كتابه.

المعرب والدخيل في العامية التونسية

جيلاط

..واقف يلحس في كورني جيلاط -عبد العزيز العروي
- الجيلاط من الايطالية محمد مثلج.

جينتي

.. دول كبار اللي الجينتي متاعهم كيف الدود - عبد العزيز العروي- الجينتي من الايطالية بمعنى الناس، الخلق، الشعب.

حبارة

اذا في يدك ثم تجارة، وكل ليلة تروح بخسارة، ماتردش غشك في الجارة، لواش تعمل عركة وحبارة؟ ابقى ديما ضاحك باشش - مايسالش، علي الدوعاجي - جريدة «الشعب» - تونس 16-12-65 ص 20
الحبارة كلمة يستعملها يهود تونس بمعنى الهرج والمرج، فكانها من اصل عبراني ولم اهتد الى تعيينه.

حياصة

الحياصة النحاس متاع السبتة - عبد العزيز العروي
في «المحكم» للدكتور احمد عيسى : الحياصة هي الرباط الذي يدور حول بطن الحمار لتثبيت البردعة.. و «خيصا» بالسريانة بمعنى نطاق، حزام، وثاق منطقة ا.هـ
وفي العامية التونسية تخصص الحياصة بعروة من معدن ذات لسان، تكون في احد طرفي المنطقة، يدخل الطرف الاخر في العروة ويثبت باللسان.

خيزران

امرأة طويلة، سلسلة، قدها كيف قضيب الخيزران - ب. بـ م. في القواميس العربية : الخيزران شجر هندي اغصانه لينة تتثنى والكلمة هندية، وهي من الدخيل القديم.

داباشير - تباشير - طاباشير

هي كلمة تركية يسمون بها الجص والمادة الجيرية التي يكتب بها على السبورة، كانوا يكتبونها بالحروف العربية «تباشير» او «تبشير» واليوم يكتبونها بالحروف اللاتينية

دادة

راس الهم دادة عيشة - مثل تونسي
دادة من الفارسية «دادا» بمعنى خادمة وحاضنة ومربية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ودخلت بعض اللهجات العربية عن طريق التركية «دادى» وفي العامية التونسية تخصص لفظة «دادة» بالخادمة والمربية من الزنجيات وينادى بها كل سوداء اللون من غير الخادمات.

دالية

علوش الدالية، مسكى يا لا عناب، يبارك للدالية- من نداء باعة العنب في تونس

الدالية من الارامية «دليتا» وهي شجرة العنب وتسمى بالعربية كرمة

داموس

للبيع - فيلا شاغرة بسانت هنري تحتوي على ثلاث غرف وداموس وحديقة وقاراج.

جريدة «الصباح» - تونس 25 - 1 -56

.. وهرب اكثر اهل تونس الى ناحية جبل الرصاص واختفوا هناك في الدواميس، وهذ ه الواقعة يعبر عنها بخطرة الدواميس. المونس لابن ابي دينار. ص 165

.. زوز كيلو فصاص واعملهم مدمس

جريدة «الخدام» تونس 8-5-66 ص 10

الداموس من اليونانية وهو في الاصل بناء يستتر فيه الصياد عن الصيد وفي العامية التونسية يطلق الداموس على كل بناء تحت الارض كالقبو والكهف والنفق. وفي «المحكم» لاحمد عيسى : الفول المدمس ... يدفن في الرماد الحار عادة.

دربوز

الدروج مازالوا بلا دربوز، نخاف نطلع -م.م.

الدربوز محرف اليونانية، وهي من المعربات القديمة، دخلت العامية التونسية عن طريق التركية «طرابزان»

دربوكة

غناء وشطيح وطار ودربوكة -م .م.

الدربوكة اوردها دوزى في ملحق القواميس العربية وارجعها الى اصل سرياني. ووصفها انيس فريحة في معجم اللهجة اللبنانية بانها جرة خزفية واسعة الفم يوضع عليها جلد رقيق يشد ويقرع ولم يذكر اصلها.

واوردها احمد عيسى في «المحكم» وارجعها الى اصل فارسي (2)

سكنجبير

- السكنجبير اش يعملوا بيه؟

-يذروه فوق السحلب ويفوحو بيه البنادق والمصلي والكمونية ش.خ.

السكنجبير من الفارسية «شنكليل» او «شنكبيز» ومعربها «زنجبيل» وقد وردت في القرآن، سورة الانسان الاية 17

سكوريا

- السكوريا اش تجي؟

- تجي سلاطة، ويزينو بيها الحوت والدجاج الخ. ح.س

السكوريا من الايطالية CICORIA

سكوم

السكوم لفظة بربرية تقابل ASPERGE الفرنسية.

مجلة مجمع اللغة العربية، الجزء الثامن ص 330

سلاطة ج سلايط

سلاطة الخس، سلاطة الطماطم والخيار الخ.

السلاطة من الايطالية INSALATA او من الاسبانية ENSALADA

سمسار

السمسار لفظة ارامية معناها المساوم او الوسيط بين البائع والمشتري وقد دخلت العربية والفارسية والتركية واللهجات العربية في المشرق والمغرب بلفظها ومعناها

سميد

الخبز السميد، يرد البدن حديد - مثل تونسي

برنامج مدقق مسمد مضبوط - عبد العزيز العروي

السميد من اليونانية «سميدالس» دخلت العربية عن طريق السريانية «سميدا» بمعنى الطحين الخشن المستخرج من القمح.

سامور

احيه نار الفرقة سامورها تقوى

في مكنوني لهيبوا جمراتها قدوا

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

جريدة «القنفود» تونس 19-11-62

على خاطره ما عاد نومي طايب

سامور حبه في الكنين لهيب

جريدة «السلام» تونس 1-8-65

سنجة

جاب الحكايات، وزن كلامه بسنجات

جريدة «الزهو» - تونس 30-6-62

عامل سنجة ويبيع السلعة من غير صروف

جريدة «الخدام» - تونس 3-10-66 ص 14

السنجة من الفارسية «سنجه» بمعنى ميزان ووزن

سنداس

لوح على الخز! ماركة سنداس! ش.ب

في دوزى: سنداس ج سناديس: المرحاض. ولم يذكر اصلها ومن معاني اللفظة الفارسية «سنده» ما يقرب من معنى المرحاض

سوبيا

- والسوبيا اش تجي؟

- يعملوا لفتية بالسوبيا. ومرقة جلبانة بالسوبيا، وكمونية بالسوبيا، وكسكسي بعصبان السوبيا، ج.س

السوبيا وبعضهم يقول «سيبيا» من الايطالية وهو المسمى بالفرنسية SEICHE وبالعربية «حبار»

سوبيريا

وسوبيريا بالشربة المنشية - ج.س

السوبيريا من الايطالية ZUPPIERA

وعموما فإننا نسوق هذه الملاحظات للتنبيه ومحاولة تلافي النقص.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعقيب الناشر

ردا على مقال محمد المي الذي يحمل عنوان: «استدراكات اولى على كتاب «د. الطاهر الخميري - دراسات في اللغة والمصطلح» اتشرف بموافاتكم بالملاحظات والتعديلات التالية :

1- مؤلفات الصادق الزمرلي

ذهب في ظن السيد المي اننا جهلنا عناوين هذه المؤلفات لمجرد اننا نسبنا الى الصادق الزمرلي كتاب Les Contemporains et les autresبل وادعى انه ليس للصادق الزمرلي كتاب بهذا العنوان. وفي الحقيقة لقد نشر الزمرلي سلسلة كتبه في تراجم مشاهير التونسين تحت عنوان رئيسي هو Figures Tunisiennes وهذه هي :

1966، (السابقون) ,Les Précurseurs

1967، (التابعون) les Successeurs

1972 (المعاصرون والاخرون) Les Contemporains et les autres

وهو عين ما ذكرناه في القسم البيبليوغرافي من الكتاب (ص19)

(وقد اودعنا لدى هيئة تحرير مجلة الحياة الثقافية نسخة من غلاف الكتاب المذكور)

2- مقال «تشذيب اللغة»

لقد وهم محمد المي هنا ايضا واوهم القارئ بانه بالامكان تجميع اعمال الكتاب والادباء المعنيين بسلسلة «ذاكرة وابداع» تجميعا استقصائيا شاملا وهو مطلب عسير بل مستحيل لاسباب يطول شرحها: منها توزع هذه الاعمال على مجلات وجرائد بعضها في حكم المفقود حاليا، وتفاوت قيمة هذه الاعمال من حيث الجدة والطرافة والعمق والفائدة المرجوة من اعادة نشرها. فالدكتور الخميري نشر على امتداد سنوات طويلة تصويبات لغوية في ركن «من تصويبات شهر. . .» فهل سينشر السيد المي استدراكه الثاني. . . والثالث. . .

واصفا مع كل استدارك عملنا بالنقص ومرفقا «استدراكه» بنسخة من «تصويبات الخميري لشهر كذا»؟ وعلى كل فنحن اكثر تواضعا من السيد المي وهو ما يفسر اهمالنا لاثبات المقال المشار اليه والذي عنوانه «تشذيب اللغة»، علما اننا وضحنا موقفنا من هذه المسألة منذ العنوان الاول: فقد ورد في تصدير السيد الوزير لكتاب «ديوان الطاهر الحداد». . . وتتضمن (السلسلة) اثارا مختارة من اعمال الكتاب والمبدعين التونسين. . .»

3- تاريخ ولادة الدكتور الخميري

يتعمد السيد المي تخطئتنا متبنيا نفس الادلة والبراهين التي سقناها لتصويب الخطإ الذي وقع فيه اغلب مؤرخي الادب التونسي المعاصر حين ذهبوا الى ان الخميري ولد سنة 1904، باستثناء الباحث ابو القاسم محمد كرو وهو الذي امدنا - مشكورا - بالوثيقة الخطية التي تتضمن التاريخ الحقيقي (1899) والقرائن النصية ومنها ورود الاشارة الى مائوية الطاهر الخميري على الغلاف الاخير من الكتاب، يستعملها ضدنا لمجرد تسرب التصحيف المطبعي في التاريخ (1889).
(تطلب الوثيقة من هيئة تحرير مجلة الثقافة)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

4- معجم المعرب والدخيل في اللهجة التونسية

نحن نسجل الالفاظ من حرف الحاء والخاء والدال وقسم من حرف الكاف التي نبه السيد المي الى *سقوطها من هذا* القسم ونعد القراء باثباتها مع اول نشرة جديدة للكتاب. وعذرنا في هذه الهنة ان المجموعات التي اعتمدناها من جريدة «الخدام» كانت -للاسف الشديد - غير كاملة.

5- وفي نهاية الامر لم يفت السيد المي ان يؤاخذ القائمين على نشر السلسلة بشأن كلمة التصدير التي تفضل بها السيد وزير الثقافة بمناسبة صدور العنوان الاول من السلسلة والتي اعدنا نشرها في صدر الكتاب الثاني واعتبرنا ان ايرادها مع كل عنوان جديد ليس له ما يبرره، واترك للسادة القراء التعليق على هذا المأخذ.

الناشر

الهوامش

(1) الفكر: السنة 4 عدد 8 ماي 1959
(2) الخدام: 22 ماي 1967
(3)الخدام: 17 جويلية 1967

مكتبة الحياة الثقافية

ع. م. ر.

منور صمادح في بيت الشعر

من اصدارات (بيت الشعر) وفي سلسلة (اعمال بيت الشعر) العدد 3 صدر حديثا كتاب بعنوان (منور صمادح في بيت الشعر) ويضم اعمال الندوة التي نظمها البيت المذكور في 12 - 2 - 1999 بمناسبة اربعينية الشاعر الكبير الراحل.

في تقديمه لهذا الكتاب ذكر الشاعر منصف المزغني مدير البيت (ان الشاعر منور صمادح هو الذي كتب الشعر بجسده كله وكيانه المطلق واخلص الاخلاص كله للوطن، والحياة الكريمة وسيلته في ذلك شعر لا تخطئه الاذن العاشقة).

اما المساهمون في هذا الكتاب من ادباء واصدقاء له- فهم : مصطفى الفارسي، عزالدين المدني، احمد حمزة، نور الدين صمود، الطاهر الهمامي، درة شمام، محمد بن صابر، بوراوي بن عبد العزيز، نجوى الهمامي، محمد صالح بن عمر، محمد المي، محمد الهادي المطوي ومقداد السهيلي الذي قدم لحنا لاحدى قصائده وغنّاه بصوته.

ضم الكتاب نماذج من خط الشاعر الراحل وكذلك بعض صوره الشخصية مع اصدقائه.

واعتمد الكتاب على «الوثيقة» مما يجعله مصدرا مهما للتعريف بهذا الشاعر الذي امضى سنوات عمره الاخيرة في الظل بعد ان عانى من مرض طويل.

يقع الكتاب في 176 صفحة من القطع المتوسط وباخراج غاية في الاناقة، وقد طبع في مطابع الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم - تونس 1999.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نازحون

للشاعر العراقي الشاب عبد الخالق كيطان صدر ديوانه البكر الذي حمل اسم (نازحون) واهمية هذا الديوان متأتية من كونه الفائز بالجائزة الاولى التي تحمل اسم الشاعر الرائد عبد الوهاب البياتي لعام 1998 هذه الجائزة التي تمنح سنويا لثلاثة شعراء من الوطن العربي وبتراتبية.

ومما يجدر ذكره ان هذه الجائزة انشئت منذ ثلاث سنوات ومقرّ لجنتها في دمشق.

ومما جاء في حيثيات منح الجائزة لهذا الشاعر ما ورد في تقرير اللجنة قولها عنه : (مجموعة تمثل المسعى الصحي للقصيدة الجديدة في العراق الذي انهكه خراب العقود الماضية). وجاء ايضا: (الصورة في هذه المجموعة ملموسة حد الخشونة التي تجرح، والتعبير ناطق بدون الاعيب، النص عار بلا موسيقى او نبر. . . «نازحون» ليست شعرا مترفا ينعم في

بحبوحة الكلام الملقى جزافا، انها شعر فقط).

جاء في القسم الاول من قصيدة (سورة الالم):

كل شيء مرتب في مخيم المراثي
الجنود
الطحين
الوساوس
وحدها الامنيات ترقد على ملاءات بيض
بينما يدعك الجنود الطحين بالوساوس
لماذا تأخر بلوغي كل هذا الوقت؟
لماذا شخت بلا مراهقة؟).

الشاعر من مواليد ميسان جنوب العراق عام 1969 ويقع الديوان في 159 صفحة من القطع المتوسط وقد طبع في دار الجندي - دمشق 1998 .

قراءات في الشعر التونسي المعاصر

للناقد والجامعي عبد العزيز شبيل صدر كتاب جديد بعنوان (قراءات في الشعر التونسي المعاصر) ومن خلال هذا العنوان نستدل ان محتوى الكتاب يضم مجموعة من قراءات المؤلف في النماذج التي توقف عندها او اتيحت له فرصة قراءتها ثم جمع هذه القراءات بين دفتي هذا الكتاب.

لكن فصول الكتاب «تناقض» هذا العنوان اذ انها مجموعة من الدراسات التي سبق له ان قدمها في «ندوات ادب التسعينات»، المتعاقبة التي دأبت على تنظيمها سنويا اذاعة المنستير ولم تستمر هذه الندوات بالشكل الدافق الذي كانت عليه حيث كانت توجه دعوات لشعراء ونقاد من المغرب العربي او مشرقه كل عام من اجل اثراء هذه التظاهرة الثقافية الهامة.

اما فصول الكتاب فهي ستة وكالتالي:

1- مقومات الكتابة الشعرية في تونس : الملامح العامة للشعر التونسي في التسعينات
2- البناء الفني لشعر التسعينات
3- فعل الكتابة في شعر التسعينات
4- الانسان في الادب المغاربي بين الموجود والمنشود
5- مسار الكتابة لدى شعراء التسعينات
6- مدن للحزن ويوم للفرحة لمحمد فوزي الغزي (وهو الشاعر الوحيد الذي افرد له بحثا مستقلا) وهو أيضا غير الشاعر المعروف محمد الغزي.

وللمؤلف رأي في شعر التسعينات بتونس اذ هو يقول : (وإذا ما تميز شعر هذه الفترة باستقرار من حيث مضامينه فلا بد من الاعتراف ببعض محاولات لتطويره من حيث شكله الفني، لعله لا تنقصها سوى الخبرة والمعاناة وكذلك العناية والمتابعة، حتى يتأكد حضور هذا الادب غصنا يانعا من شجرة وارفة الظلال. شجرة الادب العربي المعاصر).

صدر الكتاب في سلسلة (كتاب المعارف) التي تصدرها دار المعارف - سوسة 1999 ويقع في 232 صفحة من القطع المتوسط.

رقعة الشطرنج والرجل العاري

من الاسماء التي بدأ القارئ العربي يتعرف عليها اسم الكاتب البرازيلي فرناندو سابينو ويعود الفضل في هذا الى الاديب والمترجم اللبناني عوني الديري الذي كان ترجم له روايته (المتخلف العقلي الكبير) وقد صدرت طبعتها الأولى والوحيدة بتونس (دار المعارف - سوسة 1998) ثم ترجمته لكتابين صغيرين صدرا في كتاب واحد هما «رقعة الشطرنج» سيرة ذاتية. و«الرجل العاري»، قصص قصيرة.

دار النشر التي تولت اصدار هذا الكتاب هي وكالة الصحافة العربية - القاهرة في سلسلة (نوافذ) 1998.

في الكتاب مدخل كتبه المترجم تحت عنوان (لماذا فرناندو سابينو؟) ثم هناك مقدمة لسيرته «رقعة الشطرنج» كتبها بولو مندس كابوس وهو ناقد برازيلي.

ويمكن اعتبار قصص مجموعته هذه قصصا قصيرة جدا اذ ان المجموعة على صغر حجمها ضمت 28 قصة قصيرة، اعتمدت التركيز والحدث المكثف.

يقع الكتاب في 182 صفحة من القطع المتوسط.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سهل الغرباء

احدث اصدارات الروائي التونسي والباحث الجامعي صلاح الدين بوجاه مجموعة اقاصيص هذه المرة وهي مجموعة القصص الاولى له بعد ان اصدر عددا من الروايات منها النخاس، وراضية والسيرك وكذلك بعض الدراسات الادبية مثل : الرواية بين الجوهر والعرض، الرمز والاسطورة .

اختار بوجاه لمجموعته اسما مشتقا من عالمها هو«سهل الغرباء» اذ ليس هناك قصتين القصص الاثني عشر التي ضمتها المجموعة تحمل هذا الاسم.

وهي قصص تؤكد مكانته وقدرته ككاتب قصة قصيرة بعد ان حقق مكانة ذات تميز في المدونة الروائية العربية بتونس.

من عناوين قصص المجموعة نذكر : عربة الموتى، مطاردة، بيت الغرباء، الصغيرات في المركب، المهرج، العجوزان، زرنيخ وقصص اخرى.

تقع المجموعة في 112 صفحة من القطع المتوسط وناشرها دار سيراس - تونس 1999

الالياذة والشعر العربي

اعادت دار المعارف - سوسة طبع مقدمة أحد الكتب المهمة للعلامة اللبناني سليمان البستاني في كتاب مستقل وهو ما يحصل لأول مرة مع هذه المقدمة المعنونة بـ «الالياذة والشعر العربي» والكتاب (مقارنة بين فن الملاحم في اداب اليونان والعرب) وقد اعتبر دارسو الادب العربي هذه المقدمة - الكتاب قراءة موضوعية لا يقدر عليها الا من كانت له ثقافة هذا الناقد الدارس ومعرفته بعدد من اللغات الامرالذي جعل كتابه مرجعا.

صدر الكتاب في سلسلة (الدراسات الادبية) التي دأبت الدار على اصدارها ويقع في 132 صفحة من القطع الكبير.

يقول المرحوم البستاني في تقديمه لهذا الكتاب وهو الذي عرب الالياذة (شعرا) من قبل - واصدرتها في طبعة جديدة دار المعارف ايضا وفي مجلدين - إن تعريبه لالياذة هوميروس الشهيرة (قد ساقني الى النظر في التعريب الشعري ثم الى النظم واوزان الشعر وقوافيه ووقع كل منهما في معانيه كما تطرقت الى جوازات الشعر من مأنوس ومكروه الى غير ذلك مما يعد من خصائص هذه الصناعة).

ويقول: (. .واستطردت من ذلك الى القاء نظرة على الجاهليتين، جاهلية العرب وجاهلية اليونان ثم الى ملاحم المولدين، ورجعت بعد هذا الى الحقيقة والمجازوما يلصق بالمعاني الشعرية من التشبيه والكتابة والاستعارة والبديهيات).

كثير هذا القليل الذي اخذت

هذا عنوان واحد من اجمل الدواوين الشعرية التونسية التي صدرت في العشرية الاخيرة ومن اكثرها عذوبة وطراوة، وهو للشاعر التونسي المعروف محمد الغزي.

لقد تأنى الغزي كثيرا قبل ان يصدر عمله الجديد هذا (الفائز بجائزةالبنك التونسي للشعر) بعد عملين من قبل هما : (كتاب الماء. . . كتاب الجمر) و(ماالاكثر ماأعطى، ماقل ما أخذت).

ومما يلفت النظر في دواوين الغزي عناوينها المركبة بتكرار او بتناقض (ماالاكثر . . ماقل)

ولا يذهب بعيدا عن (الكثير) ونقيضه (القليل) في ديوانه الجديد هذا حيث يفجر غنائية عالية جدا تغذيها صوفية مميزة ومن نوع خاص غيرهذا المستهلك.

ونرى الشاعريعتذر مقدما -لماذا؟-. وذلك في مدخل ديوانه عندما يختار لاولى قصائده القصار اسم (اعتذار).

هل هذا الاعتذار سببه كونه "ضنينا" ومقلا في عطاء الشعر لا يلوذ إليه ر الا عندما يفيض به الوجد ويحتله الشوق؟

نص القصيدة هو :

(عندما جاءك العاشقون
واولوك هذا العطاء الجزيل
قلت مستحيا:
- سيدي قد تعهدت حولا بساتين كرمي
فما اسعفتني البساتين الا بهذا القليل)

ديوان مؤثر، فيه ذلك الصفاء، والوضوح العميق اللذان اضاعهما شعر هذه الايام بعدما تحول الى الألفاظ اكثر من المعاني والدلالات.

يقع الديوان في 83 صفحة من القطع المتوسط وهو من

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

منشورات دار سيراس للنشر - تونس 1999.

مجلة «الحركة الشعرية»

في العدد السابع، السنة السابعة (شتاء 1999) من مجلة (الحركة الشعرية) التي يصدرها من المكسيك الشاعر اللبناني قيصر عفيف (رئيس التحرير) والناقد الفلسطيني محمود شريح (امين التحرير) والمشرف على التنسيق منصور العجمي (أمريكا)، نقرأ مجموعة من القصائد الموضوعة والمترجمة لعل ابرزها دراسة رئيس التحرير التي جاءت في مفتتح المجلة تحت عنوان (الهايكو: من اليابانيين الى العالم)

وهي دراسة معمقة ومعززة بنصوص لعدد من الشعراء اليابانيين.

ويتعزز هذا البحث بملحق حول (محاولات غربية في الهايكو) حيث نجد ترجمات لعدد من شعراء الغرب الذين كتبوا قصائد الهايكو مع ثبت بالمراجع.

كما تزداد اهمية هذا البحث بالملحق الذي يضم المجلات الصادرة باللغة الانكليزية وتعنى بالهايكو.

اما المساهمون في العدد فنلاحظ حضورا متميزا للشعراء العراقين سواء كانوا من المقيمين داخل البلد أو خارجه، ونذكر منهم على سبيل المثال حاكم مردان، حكمت الحاج، حنان جاسم حلاوي، عدنان الاحمدي، الاب يوسف سعيد، عذاب الركابي، عدنان الصائغ، حسن النجار، طالب عبد العزيز وغيرهم.

كما ان هناك مساهمات لشعراء عرب مثل محمود شريح (فلسطين)، نهاد سلامة (لبنان) وهي شاعرة بالفرنسية وقصائدها مترجمة عنها، محمود محمد اسد (سوريا) حياة ابو فاضل (لبنان) ومن لبنان كذلك محمد ماضي.

ومن تونس نشرت المجلة قصيدتين للشاعرة ايمان عمارة هما (تاء التأنيث) و(أرجوحة) ثم هناك دراسة للدكتور حسن ناظم (العراق) عن (ترميز المطر في انشودة المطر للسياب) كذلك دراسة لمحمد سعيد حمادي عن ديوان «صخب الياسمين» للشاعر السوري زهير غانم.

هذا العدد يسجل تواصل حضور هذه المجلة الجادة التي انتظم صدورها فصليا من المنأى المكسيكي بكثير من الجدية والمسؤولية مما يجعل المدى مفتوحا أمامها لتقدم المهم والفاعل والأصيل.

شجرة الحياة

صدرت للقاص المغربي المصطفى اجماهري مجموعته القصصية الرابعة «شجرة الحياة» التي تضم عشر قصص هي على التوالي: المعرض، شجرة الحياة، البوهالية والبحار، نداء الاعماق، الغول، البشر، الخروج الى الداخل، الصخرة، المزرعة، وبواب.

مجاميع القاص السابقة هي: امواج (1978). حرائق ودخان (1984)، الحارة (1990) والاخيرة من منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق.

قدّم للمجموعة الجديدة الروائي والقاص عبد الرحمان مجيد الربيعي ومما جاء في مقدمته قوله (منذ اوائل السبعينيات وانا اقرأ لهؤلاء الاشقاء الذين يتقدون حماسا، يعقدون ندوات، يصدرون مجلات اغلبها لا يعمر لاسباب ليست فيهم، يصدرون الكتب، يتواجدون على صفحات الدوريات العربية الجادة التي باتت لا تخلو منهم) ويقول ايضا:

(المصطفى اجماهري اسم من الثمانينات وهو من بين الاسماء المبدعة التي لم يخفت حماسها. واذا ضاقت به دور النشر المغربية فانه يذهب بقصصه الى سورية او الى اي بلد عربي اخر يفتح لها نافذة، قصصه التي اقدمها لكم تعتمد القصر، انها لا تثرثر كثيرا، لا تفصح عن كل ما عندها، قصص تعنى بموضوعها كل العناية، وموضوعها غالبا مرتبط بهم اجتماعي انساني لكنه لايسفّ به بل يجعله طيعا لصياغة فنية مقنعة، يبعده عن كل ميلودراما جافة)

صدرت المجموعة ضمن منشورات دار الثقافة بالدار البيضاء عام 1998 وتقع في 70 صفحة من القطع المتوسط.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اشتراك

ترحب إدارة تحرير مجلة الحياة الثقافية بكل من يرغب في الإشتراك فيها وتدعوه أن يعتمد هذا الأنموذج وملأه بغاية الدقة والوضوح ثم ارساله الى عنوان المجلة مع نسخة من وسيلة الدفع.

مع الشكر على حسن تعاونكم

اشتراك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاسم واللقب: ....
العنوان: ....
الترقيم البريدي: .... **الهاتف** ....
الفاكس: ....

عدد نسخ الإشتراك: ....(اشتراك سنوي لعشرة اعداد: 20,000د «عشرون دينارا تونسيا أو ما يعادلها»)

يتم ارسال الإشتراك بواسطة حوالة بريدية أو صكا بنكيا بالحساب الجاري للمجلة بالبريد رقم: 99-474 - اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية)

عنوان المجلة: اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية) 105 شارع الحرية- تونس 1002
الهاتف : 646 890 - الفاكس : 639 792